LA TABLE RONDE

AVRIL 1955

SOMMAIRE

ACTUALITÉS

AGENDA DE LA TABLE RONDE

Précocité de Paul Claudel

En dépit d'un acte de baptême adressé par mon grand-oncle, curé de Villeneuve-sur-Fère en Tardenois, qui m'attribue pour jour de naissance celui de la Sainte Vierge, oui, l'état-civil a raison, c'est bien le 6 août 1868 que j'ai fait le coup en toute innocence d'apparaître (1).

Un grand cuisinier a dit qu'il était rôtisseur mais qu'il était devenu pâtissier. Je pourrais dire que je suis devenu poète par la grâce ou l'ironie de quelque fée fantasque, mais que je suis né bureaucrate. Mon berceau comme celui de Baudelaire, ne s'adossait pas à une bibliothèque, mais à un bureau de l'enregistrement qui mérite après tout aussi bien qu'elle le nom de « Babel Sombre ». Ce que l'odeur de la saumure et du goudron sont pour un fils de marin, celle de la paperasse l'a été pour moi et cette occulte fermentation qui se dégage des écritures superposées. Le métier de fonctionnaire public, de correspondant de l'État était pour moi une espèce d'indication héréditaire.

J'ai été élevé, ou plutôt instruit, d'abord par un professeur libre, puis dans des collèges (laïcs) de province, puis enfin au lycée Louis le Grand (2).

Même si les débuts d'un écrivain ne se trouvent surtout éclairés que par les années et les œuvres de la maturité, il n'est pas sans intérêt, pour la mesure et la courbe de celle-ci, de commencer par les commencements.

La lecture de la pièce, *l'Endormie*, que le futur auteur de *l'Otage* écrivit à quinze ans, ne conduit pas seulement à s'étonner de la précocité lyrique et même dramaturgique du lycéen. Elle renseigne, la suite aidant, sur une vocation, un destin, ou un dessein

(1) Les études critiques, les témoignages, les lettres inédites, qui composent ce numéro de *La Table Ronde* sur la vie et l'œuvre de Paul Claudel, sont disposés suivant l'ordre chronologique. Les textes de montage, placés en tête de chaque article, sont de Paul Claudel : nous les avons distraits soit d'ouvrages publiés, soit des correspondances, soit d'articles de journaux qui, le plus souvent, n'ont pas encore été réunis en volumes ; c'est pourquoi nous n'avons pas cru devoir indiquer les références.

(2) L'étrange garçon que Claudel — très incohérent mais d'une personnalité violente et d'une sensibilité passionnée (...). Son ennemie personnelle c'est la Métaphysique. Aussi ne se donne-t-il pas la peine de raisonner : c'est absurde, selon lui ; et puis, c'est plus commode. Seuls existent la *Nature*, l'*Instinct*, la *Sensation*, l'*Amour*, le *Désir*, la *Passion*, la *Flamme*, la *Vie*. Romain ROLLAND, *Cloître de la rue d'Ulm* (*Cahiers Romain Rolland, IV*) (édit. Albin-Michel).

que Paul Claudel, dès sa dix-huitième année, fut amené à croire préétablis.

A cet étonnement, devant des prémonitions poétiques de jeunesse, Claudel avait lui-même cédé, donnant ainsi, à ses exégètes, l'autorisation d'y aller voir... *De ce côté mystérieux, prophétique si l'on peut dire, dans la vie d'un poète, un des meilleurs exemples est Baudelaire qui, encore au lycée, prévoyant sa vie future, écrivait ces vers étranges :*

... *Tous les êtres aimés sont des vases de fiel qu'on boit les yeux [fermés.*

Il écrivait cela en rhétorique, à dix-sept ans. Il n'avait certainement jamais bu de vases de fiel à ce moment-là, mais il avait déjà l'expérience de son avenir (1).

Et de même Verlaine quand il dit : « Mon âme vers d'affreux naufrages appareille », avant qu'il ait eu cette vie mouvementée que tout le monde connaît (2).

Dans une famille provinciale qu'à plusieurs reprises, avec une sincérité frappante, Paul Claudel a dite très renfermée, farouchement orgueilleuse et hargneuse, il se mit à écrire des poèmes à l'âge de quatre ou cinq ans. Ceux de sa quatorzième année furent déjà composés dans le rythme prosodique, plus tard, exclusif, qui ne pouvait que lui paraître *entièrement naturel.*

Tête d'Or et *la Ville* eussent suffi à la démonstration d'une des plus incontestables précocités ; mais, bien avant, celle-ci se révélait dans *l'Endormie*, essai dramatique que Paul Claudel imagina, quand il était « un nouveau », en seconde, au lycée Louis le Grand : deux années avant d'arriver dans la classe de philosophie où Burdeau, le professeur Bouteiller des *Déracinés*, tenta sans succès de le retenir dans ses *rets kantiens*. Le jeune esprit robuste et indocile, arrivé récemment du Tardenois et du collège de Bar-le-Duc, admirait son maître, mais lui résistait. De même, il s'appliquait mieux à se faire un répertoire d'images qu'à cacher, aux condisciples, ses désapprobations bougonnes.

La chronologie claudelienne, établie en tête de l'édition de la *Pléïade*, par le meilleur biographe de l'auteur, Jacques Madaule, avec le concours de Roger Méquillet, l'un des gendres du poète, a donné tout apaisement sur la date de composition de *l'Endormie.* L'on sait aussi que son texte, proposé un jour à l'Odéon, ne fut retrouvé par l'impatient dramaturge que longtemps après.

Devenu célèbre, dans l'intervalle, Paul Claudel ne relut ces pages qu'avec irritation. Ce premier essai lui parut n'être qu'un *misérable bafouillage.* Mais cette opinion ne saurait influer sur l'impression du lecteur d'aujourd'hui découvrant ce texte heureusement conservé et publié. De ses admirables *Conversations dans le Loir-et-Cher*, Paul Claudel, sans nuire à leur succès et sans inti-

(1) Baudelaire, en réalité, souffrait durement du second mariage de sa mère.

(2) Voir, dans Paul CLAUDEL, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Gallimard Édit., pp. 31, 32.

mider, autant que pour *l'Endormie*, les éloges, n'a-t-il pas dit aussi qu'elles étaient *une énorme ratatouille?*

L'Endormie fut écrite — avant la puberté intellectuelle — a précisé son auteur — par un enfant qui portait tôt en soi bien des personnages, prenait part à leurs jeux, épousait leurs querelles, distinguait leurs langages. On y découvre du Claudel authentique, en un premier jaillissement, ruisselant et audacieusement comique. Presque à chaque page, le lecteur est frappé par une truculence tour à tour gouvernée et emportée, par une propension gaillarde à la bouffonnerie, par un regard d'acerbe perspicacité : avec du péremptoire, déjà, des traits cruels, des forces ou des farces d'imperturbabilité, une langue crue, drue, ou doucement murmurée. Malgré l'inexpérience et des négligences, voulues ou non, les trouvailles d'analogie, d'allégorie et les images impressionnistes n'y semblent pas toujours d'un enfant.

La hantise, peut-être nostalgique, de la campagne natale, devait être chez le jeune déraciné, particulièrement tenace. Nulle part, en effet, dans l'œuvre considérable n'est intervenue, plus prolixement et vertement, la muse rustique et ne se sont tenues aussi éloignées les muses modératrices, invitées un peu plus tard.

Le souvenir du terroir, le goût de la géographie exerçaient dès lors leur influence. *Et je me revois*, a dit Claudel, dans « Connaissance de l'Est » *à la plus haute branche du vieil arbre dans le vent, enfant balancé parmi les pommes. De là, comme un Dieu sur sa tige, spectateur du théâtre du monde, dans une profonde considération, j'étudie le relief et la conformation de la terre, la disposition des pentes et des plans; l'œil fixe comme un corbeau, je dévisage la campagne déployée sur mon perchoir.*

Avant de découvrir le Créateur, ses largesses, et de le remercier par des prières et des chefs-d'œuvre, le collégien de Bar-le-Duc et de Wassy-sur-Blaise avait laissé tous ses sens friands s'informer et s'enchanter de la création, à travers champs, dans les cours de fermes, par les chemins ou les regards au ciel. Dans *l'Endormie*, la profusion elle-même déjà le ravit. Quelle récolte d'observations, de souvenirs et quel réalisme rural ! Les baignoires de feuilles, les nids de corbeaux, le sifflement des grives dans la nuit, l'écume d'argent sur la cime des chênes et sous la lune, le pinson dans les bois humides, la vieille corneille et le vieux cheval, le carnard saoûlé par le cassis, la bousculade des petits cochons, l'odeur des feuilles mortes et de l'herbe mouillée, le lourd tablier du maréchal ferrand, les pommiers en fleurs, les feuilles immobiles comme des oiseaux engourdis, des sauts de côté du chat amoureux et aussi le général des poules réveillant, avec son chat, le village et l'écurie...

Dès cette œuvre, à l'extrême jeunesse de Paul Claudel, la vigueur d'invention, l'aplomb d'hilarité, le défi aux précautions et aux conventions, la véhémence, l'impétuosité bousculante faisaient leurs premières armes. Chanter et fustiger, double vocation !

Métaphores, allégories, analogies, allusions, figures, images, tout y passait, et avec quelle abondance ! A peine contrariée par l'emploi trop répété de l'adverbe usuel des comparaisons : *Je*

suis aussi à mon aise ce soir dans mon vieux corps qu'une pêche qui se sent mûrir. — Va tout droit devant toi comme une joyeuse gaillarde et tu pourras t'en fourrer tant que tu voudras! — ou encore : *Elle ronfle comme un feu de cheminée. — Levant ses jambes comme s'il eût voulu essuyer ses pieds sur la lune.* — Et, multipliant les traits agressifs : *Si j'avais comme toi une barbe qui ressemble à une queue de vache*, ou : *une petite barbe frisée qui ressemble aux racines d'un poireau* (1).

Cet avide observateur de quinze ans, de ferme musculature, aurait-il été mis en garde avec sévérité, si l'âme du grand-oncle curé n'avait pas survécu dans la famille, contre le démon et le péché? La femme lui aurait-elle été désignée comme le Mal, ou serait-ce quelque colère anticipée qui inspirait : *Oh! il n'y a pas de rat ni de singe aussi rusé qu'une femme rusée!* Une autre fois : *Généralement elle marche en écartant les jambes. Et en tendant le cou comme une oie qu'on n'a pas plumée.*

Claudel voulait un Chanteclerc valeureux : *Chante, coq! Chante, coq! Allons, si tu es un coq, montre que tu es un coq et non pas un petit poulet sans crête qui ne sait que se dresser sur ses ergots en battant des ailes et en ouvrant le bec, comme s'il voulait vomir un caillou, et qui vous perce le tympan avec sa voix pointue d'imbécile!* A ses yeux de rude et sauvage campagnard, un pâle poète des villes semblait *un fil de la vierge flottant à tous les vents.* Il le voyait et le devait voir longtemps en grotesque freluquet ou en maigre petit moutard. La robustesse de Claudel, d'emblée, allait jusqu'à trouver efféminés les délicats. En sa chaste, mais virile agressivité, il n'était pas dupe : *les jeunes faunes s'avancent en bande comme les enfants qui partent pour cueillir des fraises, mais ce ne sont pas des fraises et des framboises qu'ils cherchent...*

Assez souvent se perçoit, dans ce premier texte, à travers tant d'agreste familiarité, une claire musique de mots et de fête de village ; par exemple, quand l'auteur évoque à plusieurs reprises les jeunes faunes ses amis, dansant et secouant des tambours de basque !

Or! s'ils vont ainsi danser et chanter dans les clairières
Jusqu'à ce que le pinson dans les bois humides de rosée
Vienne crier que l'aurore violette est venue (2)...

Avec l'exemple d'une enfant, il raillait la coquetterie féminine : *Pourquoi me regardes-tu ainsi en te mordant les lèvres et en faisant les yeux blancs comme une petite fille qui se regarde dans une glace avec ses beaux habits?* Quand il guettait le vieux chat *aimant à danser sur le gazon sans faire plus de bruit que les rayons de la lune!* aurait-il surpris ou seulement imaginé une femme *séchant*

(1) Contre les poètes débiles, une image de cuisine : *Je ne sais ce qui s'est passé dans sa tête, tu sais que son imagination est toujours à bouillonner et les idées y dansent comme les navets et les pommes de terre dans un pot-au-feu.*

(2) Avant d'avoir lu dans Mallarmé, ***l'aurore est un lac de vin d'or,*** le lycéen avait su regarder ***l'aube couleur du vin.***

sur l'herbe son corps nu et s'endormant en mordant une fleur (1).

Le jeune lycéen avait le verbe haut et se permettait des accents d'orphéon ; mais il savait saisir le grouillement et les vacarmes, jouer avec les discordances et les modulations, varier les rythmes, faire alterner sa sévère probité et d'acrobatiques facéties, un persiflage froid et des exaspérations inflexibles. De temps en temps, une humble tendresse, voilée ou criée. Plus souvent de la colère et de la verve ! Avec joie, il s'en prenait à la soûlarde : *Une femme ce n'est pas une femme, c'est une bedaine, c'est un tonneau enterré dans le sable, une baleine pâmée, une quille de navire retournée par le vent! Elle était vautrée comme les vieux chevaux facétieux à qui le dos démange en été et qui se roulent dans la poussière en gigotant languissamment. Quel monstre! Oh! quand je suis entré, son ventre était balayé par les rayons de la lune, je le prenais pour le sein d'une géante. Alors elle s'est éveillée et elle s'est mise à bafouiller je ne sais quoi d'une voix plus enrouée qu'un vieux canard, qu'un cornet de carnaval...*

Le sein d'une géante? Le potache, depuis si peu de temps devenu parisien, connaissait-il déjà la géante de Baudelaire, l'ombre de ses seins? Et, avant d'avoir lu *les Chercheuses de poux*, n'écrivait-il pas cette sorte de berceuse?

> *Ainsi chante : l'heureux poète,*
> *Comme une mère qui gratte doucement*
> *La tête d'un enfant aux paupières lourdes,*
> *Nous chuchote à l'oreille cent choses charmantes...*

Soudain, la première de tant de beautés à venir sur ce thème, une image marine et un adjectif de prix, j'allais dire de poids : *Je veux que mon chant commence par nymphe, nymphe! imitant le cri des blanches mouettes qui s'envolent quand les coups de la mer pesante frappent sur le rivage.*

Un petit tableau, composé par deux fillettes, l'une taquine et perfide, lui permettait de laisser voir une fois de plus son instinctive misogynie : *J'ai vu une fois une petite fille qui se promenait avec une amie; tu sais deux bouts de gamines avec de petites queues blondes et des jambes maigres comme des lattes; or, sur leur chemin, il y avait un banc et sur ce banc une énorme crotte de dindon. Eh bien, la maudite gamine n'a eu de cesse qu'elle n'ait réussi à faire installer le derrière de son amie au beau milieu de cette crotte, et cela avec une gravité et une dignité de maîtresse de maison tout à fait magistrale.*

Bien des formules, par leur raccourci, leur saveur ou l'ingénieuse surprise, se font admirer et préfigurent *Protée : Des cheveux blancs comme si la lune les avait lessivés. — Modestie étriquée, à bas. — Vomir les paroles par saccades comme une carafe qui se dégorge. — Les joyeuses filles aux genoux impétueux. — Non*

(1) Le frêle poète, que l'auteur malmenait disait à la trompeuse Strombo :

> *Oh! secoue le sommeil loin de ta tête,*
> *Comme pour faire tomber l'eau restée dans ta chevelure,*
> *Tu en fouettais l'air impatiemment!*

pas une femme, mais un tremplin. — Laisser fondre son âme à des paroles.

Mieux encore, on trouve, dans *l'Endormie*, une anticipation saisissante, ou, si l'on veut, l'annonce du titre d'un livre admirable écrit par Claudel, près de soixante ans plus tard : *l'Œil écoute.* J'avais remarqué, dans cet essai de l'enfant poète, quelque tendance ou aptitude ou procédé synesthésique ; à deux reprises : *danser à la musique des rayons de la lune. — Sans faire plus de bruit que les rayons de la lune.* Mais voici la trouvaille formelle qui annonce le livre futur : *Quand il pense à quelque chose ses yeux sont sourds...*

Était-ce trop s'avancer que de parler de précocité? La hardiesse, la richesse, la griffe manquaient-elles au jeune lycéen? A quinze ans, avant son choix d'écrivains influents et la conversion, n'était-il pas l'ébauche vraie de lui-même? Quel texte d'un élève de seconde a contenu plus de personnalité, d'âpre observation, de fantaisie, de verdeur et de vigueur verbales, de luxe d'images et une révolte plus spontanée, moins éphémère, contre une poésie cosmétiquée et décolorée? Trois ans avant la lecture des *Illuminations* et leur action dite séminale, que d'affinités visibles avec Rimbaud, chez celui qui, saura, aussi vite, aller du ravissement au chant inattendu, puis préférera à sa sublime mission de poésie celle de l'apostolat ou, prérogative exceptionnelle, tiendra à assumer leurs soins associés.

HENRI MONDOR.
de l'Académie française.

Claudel et sa terre

Une vie d'homme, comme celle d'une nation, a sa période légendaire.

La mienne se rattache pendant de longues années à ce village de Villeneuve-sur-Fère où je suis né et avec lequel je n'ai rompu mes liens qu'au moment où le mariage et la fondation d'une famille m'ont amené à me transporter sous d'autres cieux.

Je suis né à l'ombre du clocher, dans une vieille maison qui servait et qui sert encore de presbytère.

Le départ de Claudel fait lever dans notre mémoire les images qui, à jamais, l'emporteront sur le pouvoir destructeur de la mort.

Voici, dans un bourg vendéen, la chambre où je lisais, pour la première fois, le cantique de Loeta, né d'un été éblouissant et qui évoque les *sonnantes eaux* du Rhône et le *don de la rose et de la femme.*

Voici l'appartement parisien du quai d'Anjou où, il y a quelque trente ans, je surprenais la vieille mère du poète — mi-bourgeoise, mi-paysanne — tisonnant dans son salon comme eût fait l'épouse d'*Anne Vercors ;* l'œuvre de son fils ne lui était pas toute familière, mais elle eut ce mot que je ne devais pas oublier : *Dans* l'Otage, *je crois qu'il y a du génie; dans* l'Annonce, *je vois de la sainteté.*

Voici le cabinet de travail de la rue de Passy, dans un immeuble aujourd'hui reconstruit : Claudel arrive du Japon, où il est ambassadeur ; il a près de soixante ans ; il répond à mes interrogations d'une grosse voix âpre, broyeuse de syllabes à la manière d'un concasseur, et sur un ton égal comme s'il récitait une leçon depuis longtemps apprise. Plus tard, dans le même bureau, alors qu'il vient des États-Unis et doit bientôt repartir en mission pour la Guadeloupe sinistrée, il se félicite d'avoir *bouclé la boucle,* d'avoir atteint le but qu'il poursuivait, enfant, en son village de Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois, lorsque, grimpant dans les arbres, il rêvait d'horizons encore inexplorés. Voici, un an avant la deuxième guerre mondiale (quelques jours plus tard, l'Autriche était envahie par les armées d'Hitler), dans un petit hôtel de la rue Jean-Goujon, Claudel convalescent à la suite d'une longue maladie, et nous entretenant, ma femme et moi, d'un de ses petits-fils mort en bas-âge, alors que nous portons un deuil plus direct mais tout semblable ; cet homme fort a été frappé en plein

cœur ; il laisse échapper un gémissement : *c'est atroce, l'imagination a de la peine à suivre ces petits êtres, à retrouver leurs traits;* et bientôt, refoulant sa peine pour ne pas accroître la nôtre, il aborde un sujet nouveau...

Voici, plus près de nous, chez une de ses filles, dans le quartier de l'Étoile, son plaidoyer pour l'Église, cette *Mère vénérable* dont il déplore qu'on puisse avoir honte, et que, pour sa part, il fut heureux de trouver telle qu'elle était, avec ses cadres établis et ses fidèles, lorsque sa conversion lui permit d'en franchir le seuil. Sévère pour les Tartuffes qui recouvrent, sous des apparences flatteuses, l'étroitesse et l'indigence de leur esprit, il fait l'éloge des gens de bien qu'il a rencontrés et qui, sans calcul, ont donné des fils et des filles à l'Église, alors que lui paraît problématique le bien comptant à l'actif d'apprentis réformateurs.

Voici enfin le petit salon du boulevard Lannes où, l'autre matin, nous l'avons vu, dans la majestueuse immobilité de la mort, nous communiquant encore quelque chose de sa paix et de sa joie.

Mais l'une de mes images dominantes m'élève jusqu'au village de Villeneuve qu'il faut connaître pour mieux connaître le poète. Grâce à l'obligeance du Dr Jacques de Massary, son neveu, par deux fois j'y suis allé. C'est une vérité partielle de parler du *côté terrien* de Claudel : *terrien*, il l'est essentiellement et en plénitude. Ses traits, son parler, son comportement, son allure appartiennent à un paysan. Il est Lorrain par son père, Picard par sa mère — dont la famille est sortie d'un village proche de Notre-Dame de Liesse —, Champenois par sa naissance et par un long attachement des siens à une terre qui se trouve *à la rencontre de la craie de Champagne et du labour soissonnais.* Son œuvre, immense cathédrale baroque, se dresse, assez imprévue mais édifiée avec tant de matériaux empruntés sur place, entre trois autres cathédrales : Laon, Soissons et Reims.

Partir de Fère-en-Tardenois, où le train nous conduit, pour gagner Villeneuve, c'est assister à la naissance de plusieurs de ses drames, mais singulièrement à celui de *l'Annonce.* La ferme de Combernon, où se situent quelques scènes de cette tragédie rustique et mystique, n'est peut-être pas celle qui porte ce vocable, et que l'on rencontre à deux kilomètres de la station du chemin de fer, mais l'imagination créatrice de Claudel s'est sans doute inspirée d'éléments provenant de plusieurs fermes du voisinage, puis s'est jouée à fixer cette appellation, avec l'amour de gourmet pour les noms propres pittoresques qui se manifeste en tous ses écrits. Non loin du Combernon géographique, de beaux arbres se groupaient naguère, qu'une dévastation supprima, au mépris des propos immortels de Pierre de Craon et du père de *Violaine.*

Violaine elle-même revit dans ce *pays* de Chevoche que longe une des routes menant de Fère à Château-Thierry. Le Dr de Massary nous y a montré, au milieu des bois, la *butte toute couverte de bruyères et de sable blanc* appelée le Géyn (Géant), ou la Hottée du diable. *Des pierres monstrueuses, des grès aux formes fantastiques s'en détachent. Ils ressemblent aux bêtes des âges fossiles, à des monuments inexplicables, à des idoles ayant mal poussé leurs*

têtes et leurs membres. C'est là que la Lépreuse conduisait Mara dans sa caverneuse retraite, *une espèce de couloir bas où l'on ne peut se tenir qu'assis* (1). Camille Claudel, sœur de Paul, aussi grand sculpteur qu'il fut grand poète, aimait ce lieu sauvage et en nourrissait sa méditation passionnée. L'un des rochers lui inspira une œuvre sur la *Tempête*.

Avec la même accentuation amusée qui lui faisait prononcer le nom de Combernon, Claudel appuyait avec une joie gloutonne sur celui du sieur Pintrel, ami de La Fontaine, et seigneur du village de Villeneuve. Lorsqu'on approche de ce village, qui n'a plus de seigneurie, mais garde encore un château, le spectacle du clocher de l'église, penchant légèrement, surprend le voyageur. Rien n'attire autrement l'attention dans ce dernier monument, si ce n'est, à l'intérieur, les ex-voto des archers dont le patron, saint Sébastien, a sa statue faisant vis-à-vis avec celle de saint Éloi, patron des cultivateurs et des maréchaux. Sous la nef unique, Claudel s'agenouilla après maintes étapes de sa vie de perpétuel exilé. Il naquit tout près, dans une maison devenue le presbytère : sa chambre, que j'ai vue inoccupée et nue, est au premier étage. La grange où, en 1909, tandis que la maison familiale était remplie de monde, il fit revivre Violaine dans une nouvelle version de son drame, était devenue un salon, orné de livres et de souvenirs orientaux : une pergola fleurie y donnait accès. Chez les Massary, hôtes nouveaux du domaine de ses parents, sa mère, vaillante encore, achevait une longue vie lorsque, pour la deuxième fois, j'y fus reçu.

L'histoire se souviendra de ces lieux. Des thèses discuteront tels détails encore insuffisamment établis. Rien, hélas, ne nous restituera l'équivalent de cette grandeur dont nous gardions jalousement la présence au milieu de nous, comme une valeur à jamais irremplaçable.

LOUIS CHAIGNE.

Note

QUAND RENAN RÉGNAIT

Renan régnait. Il présidait la dernière distribution de prix du lycée Louis le Grand à laquelle j'assistai et il me semblait que je fus couronné de ses mains.

IL a été souvent fait allusion à une *prophétie* de Renan concernant Claudel, et j'ai donné autrefois l'essentiel du discours qui le contient (2). On me permettra d'apporter aujourd'hui quelques

(1) Cf. *l'Annonce faite à Marie*.
(2) Cf. Louis CHAIGNE, *Vie et œuvres d'écrivains* (tome I).

précisions qui fixent l'événement : j'en dois la communication à M. Jean Bonnerot, bibliothécaire honoraire de la Sorbonne, qui a bien voulu amicalement m'aider dans mes recherches.

Le 7 août 1883, Renan vint présider la distribution des prix du lycée Louis-le-Grand, assisté de M. Perrens, inspecteur de l'Académie de Paris, délégué du président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Le proviseur du lycée était alors M. Gidel.

Vous verrez le XXe siècle, jeunes élèves. Ah! voilà, je l'avoue, un privilège que je vous envie; vous verrez de l'imprévu. Vous entendrez ce qu'on dira de nous; vous saurez ce qu'il y aura eu de fragile ou de solide dans nos rêves. Croyez-moi, soyez alors indulgents. Ce pauvre XIXe siècle dont on dira tant de mal, aura eu ses bonnes parties, des esprits sincères, des cœurs chauds, des héros du devoir. Les générations qui se succèdent sont en général injustes les unes pour les autres. Vous êtes la pépinière du talent de l'avenir. Je me figure voir, assis là, parmi vous, le critique qui, vers 1910 ou 1920, fera le procès du XIXe siècle. Je vois d'ici son article (permettez-moi un peu de fantaisie) : « Quel signe du temps, par exemple! Quel complet renversement de toutes les saines notions des choses! Quoi; n'eût-on pas l'idée, en 1883, de désigner pour présider à notre distribution des prix, au lycée Louis-le-Grand, un homme, inoffensif assurément, mais le dernier qu'il aurait fallu choisir à un moment où il s'agissait avant tout de relever l'autorité, de se montrer ferme et de faire chaleureusement le convivium seculi? *Il nous donna de bons conseils; mais quelle mollesse! quelle absence de colère contre son temps! » Voilà ce que dira le critique conservateur du XXe siècle. Mon Dieu! il n'aura peut-être pas tout à fait tort. Je voudrais seulement qu'il n'oublie pas d'ajouter quel plaisir j'eus à me trouver parmi vous, combien vos marques de sympathie m'allèrent au cœur, combien le contact de votre jeunesse me raviva et me réjouit.*

On sait que Claudel dénonça, plus tard, avec sa fougue et sa virulence coutumières, l'influence nocive de Renan, dont *la Vie de Jésus* lui avait fait perdre la foi.

A Louis-le-Grand, Claudel eut pour condisciples Victor Bérard, Romain Rolland, Paul Gavault, Léon Daudet, Fortunat Strowski, Jean Guiraud, le philosophe Johannes Wehrlé, Paul Jonnart, Gabriel Syveton, André Chevrillon, Marcel Schwob, Joseph Bédier.

Il obtint en rhétorique un premier prix de discours français et un premier accessit de récitation classique (précédant Romain Rolland). En histoire, il suivait, à quelque distance, Jean Guiraud (premier accessit), Paul Jonnart et Strowski.

En philosophie, dans la classe illustrée par le professeur Burdeau (le *Bouteiller*, des *Déracinés* de Barrès), il arrivait après Léon Daudet pour le prix d'excellence, mais le précédait pour la dissertation française et l'histoire.

« La lumière que fait la présence de Dieu »

25 Décembre 1886. Je commençais alors à écrire et il me semblait que dans les cérémonies de l'église catholique, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouverais un excitant approprié à la matière de quelques exercices décadents. C'est dans ces dispositions que coudoyé et bousculé par la foule, j'assistai avec un plaisir médiocre à la grand-messe. Puis, n'ayant rien de mieux à faire, je revins aux vêpres. Les enfants de la maîtrise en robes blanches et les élèves du petit séminaire de Saint-Nicolas du Chardonnet qui les assistaient, était en train de chanter ce que je sus plus tard être le *Magnificat.* J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur, à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que se produisit l'événement qui domina toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus.

Tous ceux d'entre nous, et ils sont nombreux, qui ont eu l'occasion de représenter notre Compagnie à l'Étranger savent l'immense audience que le patriarche de nos lettres trouvait dans le monde entier. Il semblait que les années n'eussent pas le privilège de le toucher. Je le revois assis au milieu de nous, à l'Académie, il y a si peu de jours, avec ce bon et simple sourire qui mettait sur son rude visage une lumière et une détente.

Que dire de lui, de cette œuvre immense, qui ne soit pas terriblement inégal au sujet?

Il remplit la première moitié de ce siècle littéraire français comme un chêne puissant parvenu à son suprême épanouissement emplit tout un horizon. De l'inépuisable vitalité du vieil arbre les toutes dernières œuvres portent un irréfutable témoignage.

Claudel a eu la plus haute conception du rôle du poète dans la vie. Le mot *poète* reprend avec lui sa grandeur de frappe étymologique. Le poète est le truchement, l'intermédiaire, le pont vivant entre le créateur et sa créature. Sa fonction magnifique est double : recevoir et offrir. Recevoir la beauté du monde et la rendre en offrande à Celui dont elle découle, la faire remonter à sa source. L'univers du poète est l'univers édénique, celui de la naissance et de la fraîcheur du monde. Le poète rejoint Dieu.

A quoi sert la voix, écrira formellement Claudel, *sinon à joindre la Voix qui a commencé avant elle?* Et dans *le Soulier de satin*, ce passage qui met en si belle lumière le caractère de *prière* que revêt à ses yeux toute poésie authentique : *Est-ce que toute cette beauté sera inutile? Venue de Dieu, est-ce qu'elle n'est pas faite pour y revenir? Il faut le poète et le peintre pour l'offrir à Dieu, pour réunir un mot à l'autre mot et de tous ensemble faire action de grâce et reconnaissance et prière soustraite au temps.*

Le grand thème de Claudel est la *Joie*. Les hommes vont vers le plaisir et tournent le dos à la Joie. A cette Joie qui est le seul bonheur, à la joie de Rodrigue dans *le Soulier de satin*, de Violaine dans *l'Annonce*, à cette Joie de la victoire que l'homme ne conquiert que le cœur saignant et en s'arrachant au terrestre, mais qui lui donne la grande clarté. Toute l'œuvre de Claudel proclame que la *grande Joie divine est la seule réalité.*

Joie qui doit être conquise et achetée et que ne connaît le cœur de l'homme qu'après avoir passé par le purgatoire de la passion et de la souffrance. Le douloureux débat intérieur s'apaise lentement, il s'achève en sérénité. Pouvons-nous voir autre chose qu'une préfiguration du soir de la vie de Claudel dans le tableau des dernières heures d'Anne Vercors dans cette *Annonce*, que nous retrouvions avec tant de joie il y a quelques jours à Paris? Anne Vercors est un frère moral de l'auteur. C'est, lui aussi, un campagnard resté tout près de sa terre, une nature rude et simple, ennemie des subtilités, des complexités et des vaines querelles humaines, un être rugueux et droit dont toute la vie est remplie par le ponctuel accomplissement du labeur quotidien, exécuté avec la régularité du soleil parcourant sa trajectoire. L'ombre du soir descend sur cette tranquille existence. Celle-ci s'est déroulée dans la paix. Elle s'achèvera dans la paix.

L'erreur la plus profonde qui pourrait être commise sur Claudel serait de dissocier en lui l'écrivain et le chrétien et de prétendre goûter l'artiste en ignorant, ou seulement en mettant provisoirement de côté, en *réservant* le croyant. Au vrai la foi est le ressort essentiel et fondamental de toute l'œuvre claudélienne. Et il n'est pas d'œuvre qui, plus que celle-là, requière d'être prise en bloc.

Tout l'effort de l'homme, selon lui, va à retrouver le miroir de l'Eden, à faire réapparaître, par-delà tout le mensonge et l'artifice de notre civilisation, les traits primitifs que lui a donnés son Créateur.

Retrouver la fraîcheur des empreintes primitives, rouvrir les sources de l'enfance du monde — c'est l'effort auquel nous convie Claudel. Le poète ne doit pas se contenter de recueillir dans ses yeux la beauté du monde ni d'en louer la magnificence. Il doit aller plus loin et montrer la part qui revient à la splendeur de la fleur dans l'harmonie d'un univers créé. Toute beauté est une *preuve*, une *démonstration* et une voie. Toute beauté est une apologétique. Claudel reprend, en l'exhaussant sur un plan supérieur, le propos de Chateaubriand dans *le Génie du Christianisme*. La fonction propre du poète à ses yeux est de faire éclater ce qu'il a nommé *l'intention de gloire* de la créature.

Présence de Dieu et aussi *poursuite* de Dieu — c'est toute la vie et aussi toute l'œuvre de Claudel. Il a entendu la voix profonde le 25 décembre de l'année 1886, pendant les vêpres à Notre-Dame de Paris, contre le deuxième pilier de droite. Jusqu'alors il a vécu dans le désert de l'incroyance, dans ce qu'il a appelé le *bagne matérialiste*. Il a *accepté dans toute sa rigueur l'hypothèse moniste et mécaniste. Je suis entré dans la vie*, a-t-il écrit, un *baiser de Renan sur le front*. Il a vécu dans le *désespoir et l'asphyxie* de l'esprit. Et

le voilà, soudainement, comme saint Paul, bouleversé et illuminé par l'invasion de la grâce.

La grâce l'a illuminé. Elle ne l'a pas conquis. La conquête de Dieu sera l'œuvre de quatre ans, quatre années de lutte intérieure, de douloureux et harassant débat avec lui-même dont il nous a dit l'âpreté et les déchirements et à propos duquel il cite en se les appliquant, les lignes d'Arthur Rimbaud : *Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes. Dure nuit! le sang séché fume sur ma face!*

Cette poursuite divine, ce combat entre Dieu et une créature qui épuise avant de se rendre tous les moyens de la défense terrestre, ce corps à corps entre la grâce et la passion — voilà quel sera après avoir été l'événement central de son destin d'homme, le grand ressort interne de son théâtre. Car ses drames ne sont que le prolongement de *son* drame. Drame cornélien, mais qui dépasse Corneille.

Ce combat, cet attachement qu'exige le Christ, il se trouve que, par l'effet d'une merveilleuse économie, il met en même temps une ressource admirable entre les mains du poète. Le christianisme, a-t-il écrit, est un incomparable *agent dramatique*. Le drame de l'âme noue le drame de la scène. Claudel lui-même nous a dit les richesses rencontrées.

La force du christianisme tout d'abord, c'est qu'il est un principe de contradiction... Ce principe de contradiction est également nécessaire à l'art. Seul, il lui donne le moyen de composer; le conflit essentiel que le christianisme anime en nous est le grand ressort dramatique, comme il est la grande source de notre vie morale et sociale. Il ne nous permet pas la paix, il ne nous permet pas les attitudes, il ne nous permet pas la complaisance et la satisfaction.

Claudel a eu l'horreur de la littérature considérée comme un jeu supérieur de l'esprit. Il a détesté la tour d'ivoire, l'art enfermé en lui-même. C'est à cette répulsion pour le byzantinisme, pour les jongleries de mots qu'il doit pour une bonne part sa puissance d'action et de prolongement. Jean Schlumberger a bien vu la raison de son influence quand il a dit de son œuvre qu'elle n'était pas *un simple luxe de l'esprit, mais une nourriture de la vie intérieure.*

Nourriture de vie intérieure, et non *nourriture terrestre*. Tout l'abîme qui sépare un Claudel d'un Gide est là. Celui-ci s'enivre des sucs et du parfum de la Terre. Celui-là ramène à Dieu la beauté du Monde.

Nourriture puissante et qui exige l'effort. Claudel est un auteur rude, rocailleux, qui ne fait rien pour faciliter la tâche d'un lecteur auquel il abandonne la responsabilité de se débrouiller et de s'arranger avec lui et auquel il laisse tout le chemin à faire. On ne peut pas lire Claudel, il faut le conquérir et le mériter.

Roc puissant en travers du courant, au milieu de tout le mouvant, de tout le fluide de notre temps, paradoxe de dureté au milieu de la mollesse ambiante, il est placé comme un signe à une heure où tout se délite et s'effrite : un grand signe d'affirmation devant une humanité qui n'a jamais eu une faim plus grande de certitude.

ROBERT D'HARCOURT, de l'Académie française.

L'Itinéraire symboliste de Claudel

1897 Mallarmé vit concentré en lui-même, pensant beaucoup, voulant très fort, et surtout finement. Il est professeur d'anglais à Charlemagne ; et cette place seule le fait vivre. Il est dans une modeste aisance. Il reçoit beaucoup les jeunes écrivains, et il est fort aimable (...) Depuis longtemps il travaille à son œuvre qui doit être une explication de l'univers (1)...

Comme Rimbaud, l'adolescent Claudel dispose d'une recette propre à transformer sa révolte intérieure en conquête et sa timidité en tyrannie. Comme Rimbaud il se rappelle ces jours de son enfance où escaladant les arbres d'un verger et tout pénétré par leur rythme mystique il devenait *spectateur du théâtre du monde.* Mais le perpétuel drame satirique que l'on y représente ne suffit point à lui donner la paix et la joie. Il a beau se délecter aux vers du *pauvre et grand Baudelaire* dont il admire malgré lui la sombre théologie naturelle ; il a beau se laisser bercer par les chansons balbutiées de Verlaine, *grande découverte de* son *adolescence,* il n'arrive pas à se consoler de nourrir en lui un germe de mort.

Certes déjà Dante, le docteur courtois, Shakespeare, l'initié baroque, Dostoievski, le révélateur de la gnose orthodoxe, lui enseignent quelles sont les règles de l'existence de l'univers. Il les tient pour ses *maîtres.* Il les loue de lui découvrir avec une sainte patience *les secrets de* son *art.* Mais jusqu'à *cette matinée de juin 1886* où il achète *le début des Illuminations* il erre sans autre guide que son inquiétude à travers les couloirs clos d'un labyrinthe ténébreux.

Il se persuade bientôt qu'il est lié à Rimbaud par *une filiation dans l'ordre des esprits.* Il ne le regarde pas comme un précepteur mais comme un ancêtre toujours présent, comme un intercesseur déjà glorieux qui exerce sur lui *une action... séminale et paternelle.* Grâce à lui il devient une personne humaine. Il n'est plus *instruit* mais *construit.* Le dédale obscur où il désespérait s'efface. Il se trouve soudain libre et triste sous une lumière crue qui éclaire d'aplomb la croisée des *chemins de l'art, de la religion et de la vie.*

Brusquement sur les ailes de Rimbaud il se sent transporté dans le tra-monde, dans la sur-nature. Une espèce de devise qui rappelle celle des quêteurs du Graal emplit de son murmure son oreille et son cœur : *Nous ne sommes pas au monde!* Il se laisse

(1) Propos de Paul Claudel sur Mallarmé rapportés par Romain Rolland, *Cloître de la rue d'Ulm* (Cahiers Romain Rolland, IV.)

passivement atteindre par mille *images désordonnées qui substituent à l'élaboration grammaticale ainsi qu'à la logique extérieure une espèce d'accouplement direct et métaphysique* et enfantent à nouveau tous les objets.

Hélas ! Rimbaud refuse cette naissance. Paul Claudel, pénétré par *le sentiment déchirant de l'Innocence*, l'accepte le jour de Noël 1886.

Pourtant il reste en proie à un constant délire de l'imagination. Il ne parvient pas à ordonner entre elles les créatures, si concrètes lui semblent-elles dans leur allure et dans leur vocation. Une certaine rigueur d'esprit lui fait défaut. Ce sont les subtiles leçons de Mallarmé qui la lui procurent, de Mallarmé merveilleux *professeur d'attention*. Appliquant sa méthode, se posant des questions précises, il essaie de déchiffrer le livre du monde et d'en résumer les textes. Mais les parfaites équations symboliques qu'il finit par obtenir dissimulent-elles une réalité objective qu'elles manifestent en la masquant? Non, prétend Mallarmé. Si, lui répond Claudel le 25 décembre 1890.

Alors il médite *sans aucun manuel, aucune introduction* les deux Sommes de Thomas d'Aquin (1895-1899). Dans le progrès de son art cette lecture joue *un rôle maïeutique et illuminateur immense.* Il s'écrie avec ravissement : *Me saisissant d'un livre inépuisable, j'y poursuis l'étude de l'Être, la distinction de la personne et de la substance, des qualités et des prédicaments.* Ce que Rimbaud devine sauvagement, Thomas d'Aquin prudemment le confirme. Le symbolisme religieux remplit aussi la fonction temporelle d'assumer, d'exhausser, d'accomplir le symbolisme littéraire.

Peu avant 1897, pour la première fois de sa vie Paul Claudel jouit d'un tel état de sécurité intérieure qu'il se sent incité à rédiger une brève confession intellectuelle. Étant parvenu au terme de son divin itinéraire il peut regarder sans danger le chemin parcouru. Il a le droit de s'accepter lui-même tel qu'il est :

Sans maître et sans exemple, placé au milieu du monde comme Adam [entre les eaux du Paradis,
Je l'aimais pour la joie que j'y trouvais.
Mais au second âge de la vie, le baiser fit place à l'étreinte.
La complaisance fit place à l'application et à une passion comme [celle de l'étude.
Et je compris l'harmonie des choses dans leur accord et dans leur [succession.
Et enfin, ayant fait la grande découverte, dans l'intelligence de l'unité [et la distinction de la différence, je trouvai le ravissement.

Mais cette espèce d'extase sans violence ne le détourne pas de ses devoirs moraux. La gratitude loin de l'exténuer l'inspire. Il n'entend pas rompre les obligations qui l'unissent à Rimbaud, à Mallarmé, à Thomas d'Aquin. Ayant discerné quelles analogies singulières, voire absurdes, accordent parfois entre elles les doctrines de ces trois Anges en exil, il ne se reconnaît point le droit de se réserver le privilège de cette insigne découverte. Il entend la publier. Mais il comprend que seule l'écriture dramatique permet d'en énoncer exactement les caractères.

Ainsi naît la seconde version de *la Ville* (1897) qui doit être

considérée comme l'une des œuvres les plus importantes de toute la littérature française. En elle s'achèvent (au double sens de ce mot) la poétique, la politique et la mystique symbolistes. Elle se situe dans un éternel présent, *superficie de l'éternité permanente.* Elle décrit sans l'analyser la symphonie cosmique. Elle initie le spectateur à des mystères trop simples et trop sublimes pour que réduit à ses seules forces il en puisse prendre conscience. Par la voix du poète elle n'explique rien, mais toutes choses en elle *nous deviennent explicables.*

Elle rappelle que les destructeurs purs, dignes émules de Rimbaud, sont parfois investis d'une mission providentielle. Elle montre comment ils sont voués à anéantir les terribles égrégores dont la méchanceté corrompt le monde moderne : Alchimie des corps habile à distiller des essences de trépas, Machiavélisme démocratique, Travail à la chaîne capable d'effacer en l'homme l'image de Dieu, Commerce qui n'est plus un système d'échanges mais un négoce sordide.

Elle annonce que dans le crépuscule de ces Idoles maléfiques, dont les gestes, grâce aux Destructeurs, deviendront de moins en moins efficaces, le poète poursuivra son voyage obscur. Il ne recréera plus les choses pour éprouver comme Mallarmé le douloureux plaisir de les fondre dans le néant. Il les exaltera par sa parole. Il les rendra dignes d'être offertes en holocauste au Verbe fait chair. Il deviendra le sacrificateur de la terre et le psalmiste de la réalité des créatures.

Mais un jour il ne se contentera plus d'être le simple prêtre d'une religion naturelle consacré par la terre, il aspirera au sacre par où l'Église désigne les successeurs des Apôtres. Alors, autorisé par sa dignité épiscopale, il enjoindra aux savants de réserver à Dieu, suprême cause, sa place dans l'enchaînement des causes, aux politiques d'harmoniser au bien de l'État la liberté particulière des vocations, aux poètes de dédier à Dieu leurs poèmes-symboles comme une perfection du réel et non comme une transmutation diabolique de la création.

En 1897, Paul Claudel non seulement accomplit la synthèse suprême de toutes les notions élaborées dans les laboratoires du symbolisme, mais il s'égale aux trois plus grands poètes cosmiques français, Ronsard, ce païen mystique, Aubigné et Du Bartas, ces huguenots fervents. Rendant hommage à Rimbaud, à Mallarmé, à Thomas d'Aquin, il peut équitablement se glorifier en ces termes :

Je restitue une parole intelligible,
Et l'ayant dite, je sais ce que j'ai dit.

Il serait aisé de montrer que Paul Claudel n'a pas toujours joui des grâces exceptionnelles dont la Providence l'a comblé vers 1897. Il arrive que sa parole chamarrée d'ornements superflus devienne inintelligible. Il lui arrive aussi de ne plus savoir ce qu'il vient de dire. Mais aux yeux de nos neveux la simple lecture de *la Ville* excusera sans doute ses faiblesses.

Albert-Marie Schmidt.

Paul Claudel et la passion de l'Univers

Le diplomate ne sait jamais où il sera demain. La déesse Administration le transporte et le dépose soudainement aux endroits les plus inattendus et les plus divers de la carte géographique. Il s'était endormi au Danemark et c'est dans un paysage de palmiers et de pagodes qu'il se réveille en se frottant les yeux, non pas surpris, mais intéressé et prêt à revêtir cet uniforme qui, au fond d'une malle de fer blanc, constitue l'élément le plus durable de son identité.

1890

Frais émoulu du concours diplomatique de 1890, Paul Claudel si bien enraciné dans sa terre natale qu'il intitulait ses premières œuvres : *l'Arbre*, ressemble au père de *la Jeune Fille Violaine*, à ce paysan attentif aux travaux et aux saisons, mais tenté par la mer, comme par le Nouveau Monde : *Mais il y a un homme qui n'a jamais su se défendre contre la mer.*

Toute sa vie il restera ce Champenois également doué pour l'action et pour la contemplation, sédentaire et nomade, divisé entre cette fidélité taciturne à ses origines et ce besoin de conquête, cette volonté d'annexion tournée vers l'inconnu. Il sera moins un diplomate qu'un pélerin, rongé par le regret d'un village, d'une église, d'un champ et pourtant toujours curieux d'un nouvel horizon. Il n'apprendra pas à jongler avec les capitales comme le *Voyageur pressé* de Paul Morand, ni avec les souvenirs de ports dans la brume comme Blaise Cendrars. Il ne sera pas davantage comme Valéry Larbaud un cosmopolite désinvolte, familier des grands express feutrés et des palaces silencieux.

Ces pays, ces races singulières, ces villes étrangères, Paul Claudel les abordera avec un grand sérieux et une grande simplicité, une grande patience et une grande attention, les examinant comme ses ancêtres devaient examiner un verger ou une bête dont ils ignoraient encore les qualités. La démarche par laquelle Claudel a réussi à intégrer ce monde inconnu dans une œuvre en gestation, sera la même tout au long de sa carrière. Ses collaborateurs directs m'ont dépeint la manière dont il s'imprégnait lentement d'un pays, se saturant en quelque sorte de ses caractères, s'imbibant de ses problèmes, se refusant dans la mesure du possible aux contacts purement mondains, et s'attelant un jour à l'un de ces vastes rapports où les préoccupations économiques, dès 1895, tiennent une place tout à fait inusitée si on les compare aux rapports diplomatiques de cette époque. Paul Claudel écrivait d'un seul jet, balayant de la main la page encore humide d'encre ; il n'y avait plus qu'à ramasser sur le tapis le rapport qui consti-

tuait une étonnante synthèse de la situation politique du moment.

Il semble que l'artiste ait exercé la même silencieuse emprise que le diplomate sur un milieu toujours nouveau. Ces continents Claudel les a abordés à tous les âges de la vie à la manière des conquistadors. Comme eux, il souhaitait exercer une domination plus profonde que celle des armes. Étrange pèlerin en vérité toujours prêt comme les Croisés, à fonder un royaume au milieu des ennemis. Pourtant une telle attitude ne va pas sans un secret déchirement. C'est à ses seuls poèmes que Claudel a confié sa tristesse et son désarroi de sédentaire condamné à un éternel nomadisme. Il a eu recours pour traduire cette tristesse de l'exil, aux masques et aux modes les plus divers, déguisant sa plainte sous la ballade, l'élégie et la simple bouffonnerie, donnant à ses premiers poèmes en vers réguliers, le titre mélancolique de *Vers d'exil,* élevant dans les grandes odes le gémissement jusqu'à la prière, ou berçant d'un refrain désabusé ce monotone flux et reflux qui devait le déposer sur les rivages les plus divers : *Nous sommes partis bien des fois, mais cette fois-ci est la bonne* (1).

Paul Claudel a même fini par voir dans cette vie errante, un signe d'élection et une *constance* de son destin. Condamné à ne s'attacher nulle part, il s'est efforcé de tirer des caprices d'un métier et d'une administration, une sorte de règle et de clôture parmi les hommes : *l'Esprit de Dieu m'a ravi tout d'un coup par-dessus le mur et me voici dans un pays inconnu... Où est le vent maintenant? Où est la mer? Où la route qui m'a mené jusqu'ici?*
Dans ces versets il semble qu'un mystique nous dépeigne le dépaysement d'une âme entrant dans un nouveau Château. Mais cette solitude fondamentale que Paul Claudel transportait avec lui de l'Occident à l'Orient, dès ses débuts, a stimulé son besoin de communion : le poète exilé revendique plus haut sa parenté avec toutes les créatures ; en rompant toutes les amarres, il s'enfonce dans ce dialogue qui durera plus d'un demi-siècle :
Mon Dieu qui m'avez conduit à cette extrémité du monde où la terre n'est qu'un peu de sable

Ne permettez pas que parmi ce peuple barbare je perde la mémoire de mes frères.

Dans les *Cinq grandes odes,* ce sentiment de l'exil se fait plus complexe. Avec un mélange d'attirance et de répulsion, Paul Claudel embrasse d'un regard cette terre formée par les alluvions de toutes les sagesses et par les débris de toutes les civilisations :

Or maintenant, près d'un palais couleur de soucis, dans les arbres aux toits nombreux, ombrageant un trône pourri

J'habite d'un vieux temple, le décombre principal...
et il décrira la ville interdite non pas avec les yeux hallucinés de Victor Segalen, mais avec ceux d'un puritain qui voit, en toute capitale, la ville que purifiera la pluie de soufre et de feu : *La cité carrée dresse ses retranchements et ses portes...*

Dans le vent de cendres et de poussière, dans le grand vent gris, de la poudre qui fut Sodome et les empires d'Égypte et des Perses, et Paris, et Tadmor et Babylone...

(1) Ballade.

Consul de France à Fou Tchéou.

C'est pourtant à la Chine que Paul Claudel doit son premier *Mystère : le Repos du septième jour.* C'est au contact de cette Chine chère à Philippe Berthelot et qui devait aussi inspirer quelques années plus tard Victor Segalen et Saint-John Perse que Claudel a pris conscience de son génie le plus singulier. En effet, dans ses premiers drames, on peut discerner plus d'une réminiscence symboliste. Dans *Tête d'Or* et dans *la Ville* résonne plus d'un écho de Maeterlinck mêlé à l'âpre voix gouailleuse du Rimbaud de la Commune. Dans sa *Dramaturgie de l'Or* écrite aux États-Unis, Paul Claudel s'était peint en *Louis Laine*, le héros de *l'Échange*, comme il s'était peint en *Simon Agnel*, le conquérant de *Tête d'Or*. A New York et à Boston, il avait renoncé à ce décor fabuleux d'opéra qui enveloppait ses premiers essais. *Louis Laine* était *Tête d'Or* soumis au joug de la vie quotidienne, bridé par les conventions d'une société rigide et hypocrite et ne découvrant pour s'assouvir que le plus vulgaire des moyens, l'or. Les deux femmes qui se disputaient ce faible enjeu s'opposaient comme le Nouveau et l'Ancien Monde. Sans doute parmi les voix hardies de l'Amérique Paul Claudel avait-il découvert le poète du XXe siècle Walt Whitman ; on peut déceler dans les grandes odes quelques versets où passent le souffle brutal, la conviction irrésistible du poète de *Feuilles d'Herbe* qui récitait en pleine rue et à travers les grèves de Long Island, ses chants fraternels : *Je chanterai le grand poème de l'homme soustrait au hasard.*

Ce que les gens ont fait autour de moi avec le canon qui ouvre les vieux empires (1).

Mais il faut dater du premier séjour de Claudel en terre chinoise la naissance du grand théâtre claudélien. Comme dans les Mystère du moyen âge, l'action s'y déroule sur plusieurs plans. L'intervention du Ciel et de la Terre, des saints et des démons, se mêle à l'action des hommes, à leurs paroles hésitantes ou mensongères, à leurs gestes maladroits et secrètement entravés. Le tranquille mépris des genres et des unités de lieu et de temps qui se manifestera dans le *Soulier de satin* s'affirme déjà dans le *Repos du Septième jour.* Désormais les drames de Claudel se dérouleront horizontalement dans les régions les plus éloignées du globe, mais aussi verticalement, comme ces portails d'église où les démons se convulsent sous les pieds des saints, où les bienheureux servent seulement de soutien au couronnement de la Vierge ou à la Résurrection du Christ. Paul Claudel découvre le monde qui n'a pas effleuré la Révélation du Christ. Habitué par la lecture de la Bible comme par la contemplation des cathédrales, à des innombrables *relais* que sont dans *l'Écriture* les Prophètes et les Rois, de la création du monde jusqu'à la naissance du Christ, Paul Claudel découvre ces siècles sans promesse, ce temps stagnant. Depuis sa conversion, la poésie lui a semblé *le moyen d'une évangélisation progressive de toutes les régions de*

(1) Cinq grandes odes.

son intelligence. En face de la Chine, Paul Claudel n'éprouvera pas le pieux respect d'archéologue de Victor Segalen, ni cette délectation que l'on devine à travers les poèmes de Saint-John Perse. Il ne s'agit pas pour lui de trouver dans la Chine une immense table de correspondances comme le fera Segalen ni de dresser le somptueux inventaire des trésors du Temple comme le fera dans son *Anabase* Saint-John Perse. Claudel verra la Chine avec les yeux d'un pêcheur et d'un apôtre. C'est ainsi qu'aux premiers chrétiens, les statues apparaissaient comme des idoles avant d'être des chefs-d'œuvre. L'Empereur qui est le personnage principal du *Repos du septième jour*, s'offre en expiation pour son peuple. Puisque les morts se glissent parmi les vivants, il n'hésite pas à descendre aux Enfers. Il surgit de l'abîme armé d'un étrange sceptre en forme de croix : *Voilà le très saint milieu, le centre d'où s'écartent également les quatre lignes.* Et lorsque l'Empereur soulève son masque, on s'aperçoit qu'il est lépreux. Ainsi les thèmes chrétiens reparaissent sous les images empruntées à l'Orient, et ce roi lépreux qui se sacrifie pour son peuple préfigure *Violaine* qui rendra la vie à un enfant.

Au condottiere triomphant de *Tête d'Or* s'est substitué le Prince qui règne sur *la Ville.* Ce Prince est devenu au contact de la Chine, le *Fils du Ciel*, l'homme omniscient et omnipotent, mystérieusement accordé avec la création. Il n'est pas seulement l'héritier de dynasties immémoriales, mais le législateur et le juge, le grand conciliateur entre les hommes et les immortels. L'Empereur du *Septième jour* évoque *Œdipe* responsable du malheur de Thèbes, mais victime expiatoire, il préfigure le Christ. La lèpre qui le frappe, comme elle frappera plus tard l'héroïne de *l'Annonce faite à Marie*, représente le péché assumé par une créature innocente. En un certain sens *le Repos du septième jour*, malgré son décor et ses innombrables références à l'histoire, aux mythes et aux superstitions de la Chine, est le premier drame chrétien de Claudel et celui où le Mystère de la Rédemption est affirmé à chaque instant.

Comme il le fera plus tard pour le nouveau monde dans le *Soulier de satin* et dans *Christophe Colomb*, il s'efforce en écrivant ce drame, de faire rentrer, dans l'orbite catholique, un continent. Ce continent il le décrit avec une sorte de réalisme magique dans *Connaissance de l'Est*, évoquant un arbre, une bête, un aspect de la terre chinoise comme Dürer ou Léonard l'aurait fait, mêlant à une rigueur scientifique, une volonté secrète d'identification avec l'objet contemplé. On voit comme le curieux *naturalisme* qui transparaît dans *Connaissance de l'Est* est loin de ce que l'on entend par le même mot en Europe. Claudel prolonge dans sa prose, la statuaire chinoise, et rejoint cette stylisation souveraine des formes qui n'exclut pas la fidélité aux apparences. Il ouvre ainsi un chemin à Victor Segalen qui sculptera plus tard des *stèles* d'un grain rugueux et dressera à sa manière allusive et poétique, le Livre de Raison de la Chine.

Dans *Connaissance de l'Est*, Claudel a déchiffré l'Asie comme une partition. Dans *le Repos du septième jour*, il a cherché à convertir

cette partie du globe comme saint François-Xavier a cherché à délivrer l'Inde. Les *Cinq grandes odes* ne font qu'exprimer avec une rare magnificence cette volonté de purifier un peuple, de se plonger avec lui dans les eaux d'un immense baptême : *Mon Dieu ayez pitié de ces eaux désirantes, Mon Dieu vous voyez que je ne suis pas seulement esprit mais ayez pitié de ces eaux en moi qui meurent de soif...*

C'est que la Chine n'a pas été seulement le riche humus où ont poussé *Connaissance de l'Est* et *les Cinq grandes odes*, la deuxième version de *la Jeune Fille Violaine* et *le Repos du septième jour*. Après l'échec que Claudel a nommé *le Coup de force sur Dieu*, c'est-à-dire lorsque Claudel a renoncé à La Trappe, la Chine deviendra pour lui la terre de la tentation et du péché. Toute son œuvre gardera un secret frémissement de cette double révélation de l'âme et de la chair. C'est la Chine du *Partage de Midi*... Ysé laisse devant quelques familiers rouler jusqu'à ses pieds les cheveux qui l'habillent d'une fabuleuse tunique. Cet éblouissement que prodigue une jeune femme sûre de sa beauté, on le retrouve dans les scènes du *Partage de Midi*, dans cette atmosphère d'apothéose où comme la Cléopâtre et l'Antoine de Shakespeare, deux amants se glorifient de leur passion et célèbrent même à travers leurs déchirements et jusqu'au seuil de la mort *la vie inimitable*. Dans toute la littérature universelle, *le Partage de Midi* est le seul drame dont les protagonistes sont comme ceux de Shakespeare, des demi-dieux qui se découvrent avec étonnement, mortels. Mais il semble que, comme Autoine confondait Cléopâtre avec l'Égypte, lorsqu'il appelait la Reine *mon vieux serpent du Nil*, Mesa dut appeler Ysé dans sa gloire solaire : Asie.

Même lorsqu'il décrit dans la première des *Cinq Grandes Odes*, *la Muse*, Paul Claudel cède inconsciemment à ce souvenir impérieux : *Tout l'édifice du monde ne fait-il pas une splendeur aussi fragile*
Qu'une royale chevelure de femme prête à rouler sous le peigne?

Le royaume de la tranquillité du matin fut, après cette crise violente du milieu de la vie, la terre de la convalescence. A Pékin et à Tien-Tsin, de 1905 à 1908, s'épanouissent de nouvelles œuvres : *l'Annonce faite à Marie*, *l'Otage*, *Corona benignitatis Dei*, en même temps qu'il achève les *Cinq Grandes Odes*, Somme poétique où Claudel a rassemblé toutes les illuminations qu'il devait à la Chine.

Décembre 1909 : Consul de France à Prague

Nommé ensuite à Prague, Paul Claudel découvre avec l'Europe Centrale non pas seulement une nouvelle source d'inspiration mais un nouveau système de formes et presque un nouveau style. A Prague, à Francfort, à Hambourg où il se trouve au moment de la déclaration de la guerre de 1914, Paul Claudel a eu la révélation du baroque et de la contre-réforme, des humiliations d'Israël et des souffrances de la Pologne. *La Cantate à Trois Voix* est peut-être le plus haut sommet de cette chaîne de hauteurs

que dessinent les poèmes de Paul Claudel. Fausta, qui incarne la Pologne (et nous fait parfois songer à Ysé) trouve des accents vraiment sublimes dans *le Cantique de l'Or, le Cantique des Chars errants* pour décrire la Passion de ce peuple divisé. Dans le domaine du théâtre, *le Pain dur* reprend sous une forme plus âpre ce thème des nationalités opprimées.

Paul Claudel découvre à Prague d'autres lignes de force : la rencontre des Slaves et des Germains, la lutte de l'Église catholique contre la Réforme, le sursaut de l'Europe contre l'Islam. Il expliquera plus tard : *Je considère la Renaissance comme l'une des périodes les plus glorieuses du Catholicisme, celle où l'Évangile termina ses conquêtes dans l'espace et dans le temps, où attaquée dans un petit coin par les hérétiques, l'Église se défend avec l'univers, où les humanistes retrouvent l'Antiquité, pendant que Vasco de Gama retrouve l'Asie, que Christophe Colomb voit un monde nouveau jaillir pour lui du sein des eaux, que Copernic ouvre la bible du ciel, que Don Juan refoule l'Islam, que le Protestantisme est arrêté à la Montagne Blanche et que Michel-Ange élève la coupole de Saint-Pierre.*

Ce n'est plus le moyen âge des cathédrales ni l'antiquité grecque qui vont inspirer Claudel, c'est la Renaissance, et dans ce raccourci surgissent les noms et les figures nouvelles qui jalonneront les œuvres du milieu de la vie. Le baroque va succéder au gothique et au roman, l'arabesque et l'ornement végétal vont remplacer l'ogive austère et le pilier nu. On songe à ces décorations espagnoles et portugaises où les cordages de navires se mêlent aux chevelures et aux torses des sirènes, aux sauvages empanachés dont on ne sait s'ils sont des captifs ou des hommes délivrés.

Mais dans ses poèmes Claudel traduit la tristesse de cette suite d'arrachements :

Était-ce à Prague dans l'éclat de rire doré d'une de ces belles églises rococo
Pleines d'anges qui s'y sont posés partout comme une volée d'oiseaux
A Francfort que la neige obstrue
A Hambourg où la pluie claque aux vitres?

1914. : Mission économique à Rome.

Dès le début de la guerre, l'Italie appelle Claudel : *cette côte qui n'en finit pas à l'horizon de mon imagination...* et Rome *le bruit de ces éternelles cataractes.*

L'ombre de la coupole de Saint-Pierre définira le centre spirituel comme le centre géographique de ses prochaines œuvres. En 1916, Claudel, après *l'Otage* et *le Pain dur*, qui évoquent la France et la Pologne au XIXe siècle, termine sa triologie catholique en décrivant dans *le Père humilié* les épreuves de la papauté à la veille de 1870. Autour du Pape se retrouvent tous les opprimés ; parmi ces offensés rayonne *Pensée*, fille de la juive *Sichel*. Aveugle comme l'admirable figure de pierre qui représente la synagogue au portail de Strasbourg, la petite fille de *Sygne de Coufontaine* se tourne

vers le Pape, successeur du Pontife que sa grand-mère a sauvé. Ainsi les personnages de cette triologie sont à la fois liés par la chair et par l'esprit. Au moment où Rome va succomber, on apprend que la *Comtesse Lumir*, en laquelle s'incarnait dans *le Pain dur* l'héroïsme de la Pologne, a été exécutée. A Rome, Claudel achève sa fresque d'un XIXe siècle où la naissance des nations engendre la souffrance et l'injustice, où la vie des peuples exige le sacrifice des individus. Cette Europe catholique dont la Renaissance aux yeux de Claudel marquait l'apogée, est la tunique sans couture jouée et partagée par les soldats de Ponce-Pilate. Elle s'incarne peut-être dans la plus émouvante des héroïnes, dans cette Pensée héritière à la fois de *Sygne* et de *Turelure* que Jacques Madaule a si bien définie *une fleur admirable issue de la conjonction monstrueuse des victimes et des bourreaux.*

1917 : Ministre plénipotentiaire au Brésil.

Seuls restaient étrangers à cette œuvre deux continents : l'Afrique et l'Amérique du Sud. Une curieuse providence administrative y mènera Claudel. Jamais l'exil ne lui coûta davantage qu'en cette heure où il savait la France menacée. Jamais Paul Claudel n'exprima plus simplement son désarroi : *Je vis et je suis seul comme d'habitude et pour mieux voir, à part de tout on m'a mis à une place distinguée*

Dans ce pays qu'on a inventé de l'autre côté du monde.

Pourtant c'est à Rio que Paul Claudel a écrit cet étonnant offertoire *la Messe là-bas*, lui qui confessait quelques années plus tôt à un ami, qu'il n'osait pas parler du sacrifice de la messe. Sa famille ne l'avait pas accompagné. Paul Claudel se sentait enfermé dans une solitude complète : *Tant de pays derrière moi sans que jamais aucune demeure s'y achève*

Mon mariage est en-deçà de la mer, une femme et des enfants que j'ai eu en rêve

Tous ces yeux où j'ai lu un instant qu'ils me connaissaient, tous ces gens comme s'ils étaient vivants, que j'ai fréquentés

Tout cela est pareil une fois de plus à des choses qui n'ont jamais été...

Pour lutter contre ce sentiment de nostalgie, Claudel se retourne vers ses saints et ses démons familiers. Ses saints ce sont les vieilles figures des porches de cathédrales et des livres d'écoliers : saint Martin, sainte Geneviève. Il les peint de franches couleurs sur la grisaille de l'exil. Comme le fera plus tard le Rodrigue du *Soulier de satin*, il enlumine avec ferveur ces images protectrices. A travers la figure de son beau-père, bâtisseur de Fourvière, il célèbre non seulement l'architecte de la maison de Dieu, mais celui qui édifie la maison des hommes où plusieurs générations trouveront un abri. Ses démons, c'est avant tout le séducteur des vierges folles, ce Rimbaud qui n'a jamais cessé de le hanter et qui demeure pour lui l'aventurier par excellence, celui dont l'échec menace toutes les réussites, dont le silence surpasse toutes les œuvres : *Jamais l'Arabie ne parut plus étrange, l'Afrique plus*

mystérieuse que ne fût ton pays natal à tes yeux en ce jour où Dieu t'éveilla sur la Meuse.

Sans doute Claudel fait-il un retour sur lui-même, sur ce quart de siècle de vagabondage dicté par l'administration : *Tout d'abord il y avait à faire le tour du monde.* Il souffre à Rio comme il a dû souffrir à ses débuts à New York de sentir ses racines tranchées à vif. Lorsqu'il célèbre Dante, un cri du cœur lui échappe : *Pour désirer le Paradis, je n'avais qu'à me souvenir de l'Arno.*

En vain, il cherche à se tourner en dérision :

Il y a un homme qui est professionnellement hors de tout et son domicile est de n'être pas chez lui
Nulle tâche n'est en propre la sienne
C'est lui éternellement l'amateur et l'invité partout et le Monsieur précaire
L'exil seul lui enseigne la Patrie.

A Copenhague, en peignant un saint Louis, Paul Claudel voit en lui l'époux mystique de la France : *Louis aime son royaume comme François la pauvreté...*

1921 : Ambassadeur à Tokyo.

A Tokyo, à Washington, à Bruxelles, il continuera à enluminer son Livre d'Heures d'images familières : saint Georges, patron de son village, Jeanne d'Arc auront droit après sainte Geneviève et saint Martin à ces grands poèmes, pleins de naïveté et d'invention, de familiarité et de grandeur, qui font songer aux extraordinaires bouquets de Séraphine Louis, qui ne sont pas des bouquets de fleurs, mais des bouquets d'ailes diaprées, des bouquets d'astres, des arbres de Noël qui prennent feu avec toutes leurs étoiles.

C'est à Tokyo qu'il définira le plus lucidement cette prédestination et cette exclusion de l'exil :

J'habite l'extérieur d'un anneau
J'ai appris que ce n'est point dehors, c'est dedans qu'est le mur dont je suis prisonnier,
J'ai appris que pour aller d'un point à l'autre, il est possible de passer partout excepté par le centre.

Son séjour à Tokyo vient compléter son expérience asiatique. Le drame japonais, le *No*, devient comme le paysage, l'architecture, le jardin ou le bouquet, le prétexte d'une féconde méditation sur la nature et sur l'art, sur leurs rapports secrets. Il complète le cycle des poèmes liturgiques avec *Feuilles de Saints*, mais il rêve d'un poème qui s'obtiendrait *par une sorte de décantation du site.* L'eau qui dans *les Cinq grandes Odes* est la force purificatrice par excellence, et dont Claudel dit encore dans *Feuilles des Saints :*
Mon âme, par tout ce qu'il y a en moi d'humide, je touche à Dieu, l'eau ici n'est plus l'appel des marées et le reflux des équinoxes, elle devient surface transparente, miroir qui ramasse et résume un paysage, objet de contemplation. Le Japon apporte donc à

Claudel une mystique de la limpidité que l'on retrouve dans ces poèmes aériens et définitifs que sont les *Cent Phrases pour éventails*. Le poème n'est plus invocation, mais définition : *Seule la rose est assez fragile pour exprimer l'éternité*, — ou bien : *l'automne aussi est une chose qui commence*. Rien n'est plus éloigné du bibelot ni du poème de circonstance que ces poèmes où l'abstrait et le concret se rejoignent miraculeusement, où l'instant et la durée se confondent en un éclair : *L'Empereur ermite écoute l'Empire : tout à coup si la cascade s'arrêtait...*

L'art de Claudel avait toujours eu pour attributs la puissance et la majesté. Cette ampleur polyphonique, cette affirmation n'allaient pas sans une pesanteur qui se déguisait parfois en humour. Au Japon, Claudel découvre cette rencontre miraculeuse de la grandeur et de la grâce : *La goutte d'eau sent que toute la mer est occupée à la solliciter* et dans ses merveilleux « Haïkaï », (en fait, les poèmes de Claudel sont encore plus élliptiques que les haïkaï de la poésie traditionnelle japonaise) l'intelligence se confond avec la délectation : *une belle journée d'automne est comme la vision de la Justice*. C'est à Tokyo que Paul Claudel complète son art poétique et son art théâtral au cœur d'une civilisation où le pouvoir doit se faire spectacle, geste, musique, pour être obéi. Le *No* vient compléter la leçon que Claudel avait pu tirer déjà de la statuaire chinoise et du paysage japonais.

Mais que l'on n'imagine pas Paul Claudel s'enfermant enfin dans une tour d'ivoire pour y bâtir à son aise un système d'esthétique comme celui que l'on pourrait tirer des dialogues foisonnant d'idées qui constituent *l'Oiseau noir dans le Soleil levant* et qui annoncent le joyeux tohu-bohu, l'alerte polémique des *Conversation dans le Loir-et-Cher*. Au Japon, Paul Claudel connaît la terrible expérience du tremblement de terre de Tokyo qui ravage la capitale et fait des milliers de morts. C'est dans ce climat de catastrophe que Claudel se remit au plus vaste de ses drames dont la première version venait d'être anéantie. Il serait curieux de rechercher, dans le détail du *Soulier de satin*, l'influence de Calderon et de Lope de Vega, curieusement combinée aux éléments religieux du *No*, au hiératisme des gestes, au caractère rituel du costume et du masque, qui recomposent autour d'un personnage *tout un paysage significatif* selon l'expression de Paul Claudel.

1927 à 1933 : Les États-Unis.

C'est aux États-Unis, où il jouera un rôle utile dans la liquidation des dettes de guerre et les efforts pour bâtir une communauté pacifique entre les nations, que Paul Claudel terminera la vaste symphonie théâtrale que constitue *le Soulier de satin*. Comme dix ans plus tôt au Brésil, il pourrait encore soupirer : *Pendant que je dors ou que je marche, ou que j'écris, la mer ne cesse pas d'être à mes côtés, et je ne puis rejoindre la Patrie là-bas de nouveau sans que j'aie à la traverser*

Là où la terre n'existe plus, là d'où vient ce mouvement sur la forêt,

D'une rive du monde jusqu'à l'autre, il n'y a de chemin pour moi qu'à travers la paix.

Cette immense étendue liquide, ce souffle sur la face des eaux, cet épithalame qui retentit d'un continent à l'autre, n'est-ce pas le leit-motiv du *Soulier de satin?* et s'il n'eut été lui-même un perpétuel exilé, Paul Claudel aurait-il pu écrire cette pièce où l'appel de *Dona Prouhèze* atteint *Rodrigue* au bout de dix ans, où entre deux amants séparés par tous les devoirs et par toutes les conventions, par l'héroïsme et par le *point d'honneur*, vient sans cesse s'interposer cet océan presque vierge dont Christophe Colomb à peine a tracé les frontières?

Cet appel alterné, ce message toujours différé dans l'espace et le temps, seul un proscrit volontaire, seul un éternel exilé, pouvait l'entendre et pouvait le rendre sensible à travers deux destins. Est-ce le vice-roi vaincu, est-ce l'ambassadeur au sommet de sa carrière qui avouait : *Tant de kilomètres et d'années que l'on couvrirait maintenant avec la main!*

Le soleil d'un brusque rayon saille çà et la, fait revivre et luire

Un fleuve dont on ne sait plus le nom, telle ville comme une vieille blessure qui fait encore souffrir!

Là-bas la fumée d'un paquebot qui passe et la clarté spéciale que fait la mer

L'exil à plein cœur accepté dont nous ne sortirons qu'en avant et non pas en arrière.

Mais c'est grâce aux multiples visages de cet exil que Paul Claudel dispose d'une liberté souveraine et peut déployer avec la même aisance l'espace ou brasser le temps.

Le dramaturge peut faire siennes les paroles qu'il prêtait à Dante : *Ah ce n'est plus Florence dont je suis altéré, ce qui m'a mis en marche dès l'enfance, ce qui me dresse maintenant et qui me rassemble*

C'est la passion de l'univers!

Et *Rodrigue* nous semble lié à cette Amérique qui vient d'être découverte et qu'il doit administrer, comme le destin de *Prouhèze* l'attache non pas seulement à Mogador ou à un renégat mais à l'Afrique : *Ce souffle sur vous qui fait frémir vos feuillages et battre vos jalousies, c'est l'Afrique qui appelle en proie à son éternel supplice.* C'est en vain que pour délivrer cette femme qui incarne l'Afrique comme *Ysé* incarnait l'Asie, *Rodrigue* abandonne l'Amérique : *Cette part du monde toute nouvelle et fraîche comme une étoile qui a surgi pour moi de la mer et des ténèbres.* Et *Prouhèze* luttant pour le rejoindre, confesse un amour qui dépasse la souffrance des cœurs *qui n'ont pu s'accorder :*

C'est le désir qui étreint le désespoir

C'est l'Afrique par-dessus la mer qui épouse les terres empoisonnées du Mexique.

Le drame est aussi déchirant que celui de *Partage du Midi*, mais l'obstacle est encore plus infranchissable. Les hommes, les anges et les saints, séparent *Rodrigue* de *Prouhèze*. La découverte de l'Amérique, l'essor de la Renaissance, la fièvre de la conquête espagnole, la lutte de l'Église contre la Réforme, sont les puis-

sants courants spirituels et politiques qui portent la flotte de *Rodrigue* de l'Ancien vers le Nouveau Monde. Et lorsque *Prouhèze* impose à *Rodrigue*, en vue de la terre d'Afrique, un dernier renoncement, il peut bien la saluer, non pas comme une bien-aimée terrestre, mais comme une figure de légende destinée à faire rêver les hommes : *Regardez-là comme ceux qui de leurs yeux maintenant fermés, ont pu regarder Cléopâtre ou Didon, ou Marie d'Écosse*
Et toutes celles qui ont été envoyées sur la terre pour la ruine des empires et des capitaines...

On croit entendre les adieux de Cléopâtre à Antoine dans la tragédie de Shakespeare. Pourtant le *Soulier de satin* retentit comme une immense action de grâce du monde catholique. Il est le dernier épisode de la contre-Réforme (et combien révélatrice la mort du jésuite, frère de Rodrigue, entre ciel et mer, qui sert en quelque sorte d'ouverture à cette pièce apostolique), la grandiose réponse de l'Église romaine aux chants inspirés par la Bible, à Milton.

Sans doute *le Soulier de satin*, où les personnages célestes coudoient les pécheurs, évoque par sa naïveté, sa truculence et sa ferveur, les Mystères du moyen âge, mais il est aussi un drame de l'expiation comme *l'Orestie* d'Eschyle que Claudel a traduit ; il est un *Processionnal*, une cérémonie où les puissances du monde invisible sont aussi convoquées. Claudel a rassemblé ses souvenirs de voyageur et sa pensée de chrétien en un seul acte de foi, en une seule gageure de créateur. *Le Soulier de satin* est le pari où il engage sa vie terrestre, où il risque sa vie éternelle. Cette audacieuse exploration du monde des âmes et du monde des corps, est son *Faust*. Il accomplit au seuil de la vieillesse cette descente aux Limbes où l'Empereur du *Septième jour*, la Violaine de *l'Annonce faite à Marie* s'était aventuré. Grâce à sa double expérience de diplomate et de poète, il peut donner des visages humains aux forces de l'Histoire. Il suscite entre les continents ces rapports, cette tension, cet appel, ces échanges qui unissent les créatures. Il a étendu à l'univers cette *tentative d'évangélisation progressive* qu'il exerce sur lui-même depuis sa conversion. Il cueille en une seule saison, en une seule vendange, les fruits d'un demi-siècle d'exil. Cet exil, selon sa parole, ne lui a pas seulement *enseigné la Patrie;* il a fait de Claudel un citoyen de l'univers. C'est dans *le Soulier de satin* que l'œuvre de cet éternel déraciné plonge dans l'espace, grandit dans le temps, devient véritablement *l'Arbre.*

Lorsque Paul Claudel écrira un *Christophe Colomb* est-ce un prête-nom, un déguisement, sous lesquels *Rodrigue* tente une dernière chance? ou bien Claudel s'est-il souvenu comme d'une ébauche de son Rodrigue pour peindre le conquistador sous les traits d'un homme *Porte-Croix*, d'un évangélisateur? Le vice-roi des Indes vaincu, l'infirme qu'une religieuse achète avec un lot de ferrailles et le Gênois expirant sur la paille d'un cachot, se confondent. Mais Rodrigue lui-même n'a-t-il pas fait en sens inverse le même chemin que Paul Claudel? Dévidant à rebours les étapes du poète, Rodrigue a commencé par les Indes occidentales et fini par le Japon où il a trouvé dans la captivité et la

souffrance, la paix de l'âme. Comme Rimbaud, Rodrigue n'est retourné en Europe que pour y mourir, mais son périple dépasse l'évasion d'un adolescent génial et l'échec d'un trafiquant d'armes.

Après avoir joint l'Ancien au Nouveau Monde, Rodrigue allait franchir le col de Darien pour atteindre le Pacifique lorsque l'appel de Prouhèze est venu le ramener vers l'Afrique. Son destin ne consiste-t-il pas comme celui de Paul Claudel à réunir les continents que d'autres ont découverts? L'ange l'affirme à Prouhèze : *ce passage qu'il a découvert ne sera-t-il pas le premier à le franchir?*

Au travers de cette suprême barrière d'un pôle à l'autre déjà par le soleil couchant à demi dévorée

A travers le nouveau, il est en marche pour retrouver l'éternel. Il avouait dans les *Cinq Grandes Odes : mon devoir est d'être le rassembleur de la Terre de Dieu.* Il a rempli sa vocation. *L'Échange* reflétait le premier contact de Paul Claudel avec les États-Unis. *Le Repos du septième jour* et *le Partage de Midi* sont liés à la Chine millénaire et à la Chine d'aujourd'hui. Mais *le Soulier de satin* revêt sans effort un caractère universel. Il évoque ces basiliques où l'on célèbre les mêmes offices selon des rites différents pour des pélerins de tous les pays.

1933-1935 : Ambassadeur de France en Belgique.

Lorsqu'il revient en Europe pour y terminer sa carrière à Bruxelles, Paul Claudel tient le monde catholique sous son regard. Il peut s'écrier par la voix de Rodrigue : *le globe! une pomme qu'on peut tenir dans sa main.* En Belgique, à Paris, à Brangues, Paul Claudel ne fera que compléter à travers ses derniers livres l'inventaire du monde. Il achèvera dans la retraite en s'appuyant sur l'Écriture, ce recensement des formes et des idées, ce dénombrement des créatures et des choses. *Je suis l'Inspecteur de la Création,* écrivait-il dans Connaissance de l'Est. Il brouille les catégories en rapprochant la cathédrale du gratte-ciel. Mais pour définir l'invasion de la grâce, il parlera des fleuves nourriciers qu'il a contemplés jadis : le Yang-Tse-Kiang, le Parana ou le Mékong.

Il cherchera un dernier prétexte pour retracer en d'autres temps son périple à travers le monde. L'Écriture proposera au vieillard le visage candide de Tobie. A deux reprises Paul Claudel dans une admirable *Moralité,* comme dans ses livres d'exégèse, retrace l'initiation d'un jouvenceau. Il s'attarde sur ces pages de la Bible où les rencontres d'un adolescent avec les monstres, les déguisements d'un ange, les ruses de Dieu, les calculs des hommes et les souffrances d'une femme, composent des variations délicieuses. Il s'agit encore de délivrer une captive mais épouser *Sara* ce n'est pas seulement conquérir la beauté, c'est l'exorciser...

On se plait à imaginer le grand vieillard scrutant la naïveté et l'ignorance d'un jeune homme, revivant avec lui les révélations de la chair et de l'âme, s'enfonçant dans le mystère de cette nuit nuptiale qu'éclaire un ange pareil à celui qui veille sur Prouhèze, compagnon des hommes et complice de Dieu.

La route de Ragès est la dernière route qu'emprunte Paul Claudel devenu comme les patriarches de Rembrandt, étranger et un peu lointain, lorsqu'il accueille les hommes dans son appartement du boulevard Lannes. Mais il feint d'être prisonnier des honneurs, de consentir à sa gloire. En réalité, une dernière fois, grâce à cet alibi de l'Écriture, le diplomate ou le poète fait l'école buissonnière sous les traits d'un adolescent. Aux côtés d'un ange fraternel, il se sent encore chargé au soir de sa vie, d'une tâche immense et vague : cette créance à recouvrer sur un débiteur conjectural. Cette hypothèque fabuleuse, est-ce le salut d'une autre âme ou cet héritage démesuré dont tous les adolescents se croient investis par une sorte de droit divin, cet élan pour conquérir la beauté du monde, pour s'emparer du réel et de l'imaginaire, de l'instant et de l'éternité?

Par prudence, Claudel suggère que cette créance symbolise la vérité dont la Synagogue n'avait reçu que le dépôt. Effrayé de ses propres confidences, il voudrait tirer des aventures de *Tobie* un apologue édifiant. Mais à travers les villes étrangères, les pays inconnus, les noms puisés dans la Bible, montent une dernière fois la brûlante et mutuelle imploration du *Partage de Midi* le gémissement qui emplissait la symphonie du *Soulier de satin*. A travers les siècles s'établit une fois encore, entre deux âmes, ce rythme des marées qui unissait les amants séparés par les océans.

Cette *Sara* c'est la *Fausta* de *la Cantate à Trois Voix*, la Juive aveugle du *Père humilié*, la prisonnière du *Soulier de satin*. Elle garde avec ses sœurs la parenté du renoncement. Elle a la beauté du Regret. Une dernière fois surgit dans l'œuvre de Claudel la femme vêtue de soleil... Mais enfin *Mesa* ou *Tobie* triomphe. Il ramène sous le toit paternel cette nomade que Claudel décrit *en costume de voyageuse*. Alors *Sara* n'est plus seulement *Ysé* mais aussi la compagne admirable qui a éclairé la vie du poète...

Une dernière fois le poète tend l'oreille au chant des sirènes. *Prospéro* fait le tour de son île en rêvant aux écueils et aux naufrages de jadis. Mais Paul Claudel a terminé ses *années d'apprentissage*. Il n'est plus pour le magicien lucide de pièges ni d'enchantements sur les routes de cet univers qu'il a parcourues pendant un demi-siècle. Conciliant avec sa vocation de diplomate et d'écrivain cette passion de l'univers *qui l'a mis en marche dès l'enfance* il a trouvé le centre, le cœur du cercle qu'à Tokyo il désespérait d'atteindre.

Et par la voix de Rodrigue il peut proclamer : *C'est pour que toutes les parts de l'humanité soient réunies que je suis venu, moi l'enfonceur de portes, le marcheur de routes*

Je vous apporte le monde... la parole totale de Dieu.

Christian Murciaux.

Claudel avait-il une nature peu expansive?

J'avais eu autrefois avec Charles Louis-Philippe une grande conversation, mais il avait tant de goût pour la vie telle qu'elle est, j'avais l'impression qu'elle lui suffisait parfaitement. C'est une triste conséquence de sa propre infériorité morale qu'on ne se sente plus le droit de parler aux autres. Les examens de conscience rangent sous le chef d'homicide le péché de ceux qui ont fait perdre la foi à une âme. Mais ceux qui, ayant reçu la lumière, ne s'efforcent pas comme désespérément de la propager autour d'eux en dehors de toutes considérations sont bien coupables aussi.

On a dit fréquemment, on me disait hier encore, que Claudel, enfermé dans la solitude de son génie et dans la méditation concentrée de la Bible et de la terre, ne se préoccupait pas, — ou du moins, depuis le jour lointain de son adolescence où Rimbaud l'avait arraché à l'enfer matérialiste, — de ceux qui, autour de lui, après lui, cherchaient leur voie, et qui attendaient de lui une aide. Rien de plus faux; j'apporterai ici deux ou trois exemples.

Charles-Louis Philippe

Le premier exemple qui se présente à mon esprit est celui de Charles-Louis Philippe, le fils du sabotier de Cérilly, dont la maison, comme celle de Giraudoux, est sise à cinquante pas de la mienne, et que j'ai bien connu. Dès 1905, Claudel désirait rencontrer l'auteur de la Mère et l'Enfant *et de* Bubu de Montparnasse ; *Philippe, de son côté, était attiré par la puissante personnalité de Claudel, dont Gide lui avait parlé, et en qui il espérait trouver tout ce qui manquait à son âme douloureuse et inquiète : la certitude, la force, la sérénité, et cette joie, enfin, si différente de la joie délirante et orgueilleuse de Nietzsche qui l'avait laissé insatisfait. Claudel me raconta, le 18 décembre dernier, les deux conversations, dont l'une fort longue, qu'il eut avec Philippe, dans son appartement de la rue de Passy, sur les sujets religieux dont Philippe était alors préoccupé. Il lui montra que la joie, la joie conquise de haute lutte, est l'état naturel de celui qui, délivré par la foi de l'angoisse du doute, a déjà par elle la possession voilée, mais certaine, de la vérité de Dieu, du monde et de soi. Il lui découvrit* tout ce qui peut exister de tendresse dans la Maison, d'intelligence dans l'Ordre : *selon le thème des* Cinq grandes odes, *que*

Philippe reprit dans sa lettre du 2 juillet 1907 à Gide, qu'il concluait par ces mots : Hâte-toi. Sois un homme, choisis. Je sais d'avance ce que tu choisiras. Nous le choisirons tous : *c'est-à-dire, quoi qu'on ait pu prétendre depuis, mais ainsi que Gide l'avait bien compris* (Grande Revue *du 10 décembre 1910, p. 457), le catholicisme. Gide en fut tenté : il me l'a laissé clairement entendre, au cours de la correspondance que nous échangeâmes, en 1935, au sujet de la thèse qu'une de mes étudiantes américaines, Miss E. Pell, soutint à Grenoble sur l'Évolution de sa pensée religieuse, et dont il avait été très satisfait. Mais Gide s'était soustrait à l'influence de Claudel. Elle marqua Philippe, au contraire, d'un sceau indélébile, et selon la confidence qu'il fit en ses dernières années à son ami de cœur, le peintre Dufrénoy, à notre curé de Cérilly, l'abbé Cabanne, le confesseur de Verlaine, à moi-même, à sa mère, elle l'eût amené à renouer la tradition de son enfance, que lui avait rendue Claudel, si la mort, comme l'écrivait Claudel de Prague, le jour de Noël 1909, ne nous avait ravi trop tôt* cette âme pleine de naïveté et de tendresse pour les pauvres, cette âme si belle et si religieuse, qui était faite pour l'éclairement total.

Jacques Rivière

Il eut la joie d'y amener, après bien des luttes et des déchirements, Jacques Rivière. Il faut lire l'admirable correspondance de Jacques Rivière et de Paul Claudel, qu'a publiée Isabelle Rivière en 1926 (1). *Nulle part comme en ces pages ne résonne la note d'humaine tendresse qui s'unissait chez Claudel à la foi la plus robuste : la foi de celui qui croit à Jésus-Christ* parce que c'est vrai (*22 mai 1913*), car ce n'est pas Dieu qui est fait pour l'homme, mais l'homme qui est fait pour Dieu. *Voilà, en effet, la lumière, la présence, la force, la paix, que Claudel avait apportées à cette âme inquiète, tourmentée, qui se complaisait en son désespoir sans pouvoir se reposer en la possession du néant, et qui, à la trace de Dieu, écartelée entre Gide et Claudel, lui avait demandé passionnément de la guérir et de l'aider à retrouver son Dieu.* Depuis plus d'un an, *lui écrivait-il en février 1907*, je vis par vous et en vous, j'ai cherché votre âme de mes mains suppliantes. La certitude, la réponse, je la veux. Je l'attends de vous, de vous seul. Donnez-moi la paix. Je sais que vous vivez en Dieu. Montrez-Le moi, faites-Le moi goûter... — C'est entre nous une affaire d'homme à homme, *lui répondit Claudel,* et je me tourne simplement vers vous, et je vous tends mes bras et je vous dis : Oui, je le veux. Soyez mon frère, soyez avec moi ! Venez à Dieu qui vous appelle. Il le faut. *Derrière ces paroles brûlantes, replaçons Claudel, le Claudel du* Partage de Midi, *tel que nous l'avons intimement connu, et ce Jacques Rivière, sa femme Isabelle, le frère d'Isabelle, son ami Henri Alain-Fournier, et tout ce qu'on m'a confié d'eux au pays d'Épineuil-le-Fleuriel et de Meaulne, qui était leur pays, et qui est aussi le mien. On y a gardé vivant le souvenir de ces âmes de feu, mais de feu intérieur, qui n'étaient pas faites pour ce monde.*

(1) Correspondance Claudel-Rivière. (Édit. Plon).

Joseph Malègue

Pas plus n'était fait pour lui Joseph Malègue. En Claudel il se reconnaissait, il retrouvait cet invisible qui est l'autre côté des choses, leur vérité et leur être. Conserver, avec ses lois propres, le profond détail positif, et l'enclore dans du transcendant, le montrer orienté, instrumental, moyen pour des fins divines, *voilà ce que Malègue,* écrasé et soulevé à la fois, *découvrait dans les* Profondeurs de l'Otage, *soucieux, comme Claudel, de faire accéder les choses, même aberrantes, à la dignité du spirituel, dans le vaste amour de Dieu, et de les y incorporer, pour un monde que travaille* l'immense nostalgie obscure du Dieu perdu. *C'est cela aussi que Claudel aimait dans Malègue : c'est là ce que, du premier coup d'œil, il avait discerné dans son* Augustin, *lorsqu'il le lut en 1933, sur le bateau qui le ramenait d'Amérique en France. Il me le dit, il le lui dit, avec la sollicitude qu'il éprouvait pour cette âme, elle aussi, insatisfaite, qui se sentait comme écrasée par l'infini. L'approbation de Claudel consola Malègue des déceptions qu'il avait éprouvées pour son livre, avant sa publication, que nous eûmes tant de peine à obtenir, et encore à ses frais, puis après que le livre eut paru, déprécié par Souday, considéré par un de nos* maîtres *comme* le livre d'un homme qui ne fera jamais rien d'autre. *Claudel pensait tout autrement; et il fut rempli d'aise lorsque je lui appris, en janvier dernier, que nous nous apprêtions à publier le roman inachevé de Malègue,* les Classes moyennes du salut, *que mon ami m'avait légué à sa mort, en décembre 1940, avec tous ses papiers.*

En Malègue, au demeurant, comme dans le P. Pouget, ce Socrate chrétien, *ce* saint paysan, *comme dans Pascal, il aimait, il sentait la terre d'Auvergne où ils étaient enracinés, comme il était lui-même enraciné en son terroir champenois. Pascal! Claudel m'en parla longuement lors des dernières visites que je lui fis. Il m'avait prié de venir le voir pour m'entretenir d'un travail sur le problème du mal. Je lui montrai ce que j'avais écrit au haut de la page 1364 de mon édition de Pascal pour répondre au regret, qu'il m'avait exprimé naguère, que Pascal n'eût pas donné à la Vierge et à l'Eucharistie la place qui leur revient; je lui lus la note de la page 1511, sur le sens figuré où doit être pris souvent le texte sacré pour être conforme au sens vrai : ce qui le remplit d'aise. Et il alla tout de suite au témoignage de Beurrier, le curé de Saint-Étienne-du-Mont, sur les sentiments catholiques de Pascal mourant : témoignage auquel il fut ravi de savoir que, contrairement à la plupart des critiques contemporains, j'attachais une grande importance. Sitôt fini son présent travail, il se proposait de reprendre ce point, afin de mettre en lumière la catholicité de ce Pascal qui répond si bien au besoin de nos âmes. Là-dessus, il prit l'exemplaire de Pascal qu'il avait posé sur la petite table devant lui; il le sortit de son enveloppe où il l'avait replacé; et, avec simplicité, avec ferveur, il y déposa un baiser.*

JACQUES CHEVALIER.

La doctrine de Paul Claudel et sa position morale

1907. Vous trouverez *Art poétique* d'une lecture difficile, mais cependant avec un peu de patience et de réflexion on en vient à bout. Je ne vois pas pourquoi ce qui a coûté beaucoup de peine à l'auteur n'en coûterait pas un peu au lecteur, et je crois que la chose en vaut la peine. Là est le fond et le fonds de ma pensée sur laquelle je vis.

I

L'UNIVERS

L'ŒUVRE claudélienne marque un effort pour fondre les exigences concrètes de la sensibilité poétique avec ce que représente l'univers. Les *Odes*, les *Cantiques*, comme l'inspiration du *verset*, expriment un mouvement poétique qui se porte en avant jusqu'à l'élaboration d'un monde pris comme règne de valeurs harmonisées. Être poète, c'est unifier les deux parties de la création : la nature solitaire de l'homme et la communion absolue du monde ; et Claudel aboutit à cette *vision de la justice, dont un autre grand poète a dit qu'elle était le plaisir de Dieu seul* (1).

Qu'est-ce que la *justice*, sinon le souci de l'autre, une absolue loyauté vis-à-vis de l'univers? Contre un instinct personnel avide, rusé, la *justice* établit la puissance d'une partie généreuse où la composition et l'arrangement équilibré du monde s'avèrent nécessaires à l'existence de chacune de ses parties. Le *juste* est total par addition d'êtres ; c'est la vie concrète relevant de l'universel qui crée éternellement les raisons qui l'expliquent en même temps que les valeurs qui la justifient.

Unissant la conscience de soi et les rapports respectifs entre les natures, une telle création poétique est tout proche, ensemble, de la *religion* et de la *philosophie*. De *la religion* qui exige un dépouillement de la nature intérieure de l'homme ainsi que l'union indivisible avec les autres consciences (*religare* — relier). De *la philosophie* qui se détache du hasardeux et du quotidien pour atteindre ce qui demeure constant dans la nature des choses — l'idée *d'endurance* qu'évoque en nous la lecture des grands systèmes philosophiques.

(1) *Positions et propositions*, I. — Introduction à un poème sur Dante.

L'ordre du monde.

Ainsi, par ce double travail de discernement, la sensibilité — épurée de ses éléments constitutifs — se trouve conviée à émerger du monde trop personnel pour accéder à un contexte universel où s'accomplit la libre causalité du moi. Là le génie de Claudel s'accroche à l'ordre solide du monde (non pas pour le maudire comme le Vigny de *la Maison du berger*, mais pour s'y élargir, l'adorer tel quel). Qu'on relise à cet égard les quelques textes où Claudel définit *l'extase poétique*. Ces états — toujours associés chez Vigny et plus encore Novalis à l'idée d'*étrangeté*, où l'antinomie essentielle du moi et du monde suscite toutes sortes de déchirements — apparaissent dans l'œuvre claudélienne à la lumière d'une intuition directe rompant toutes les entraves de la dialectique ou de l'insolite. Claudel est le poète de l'absorption, de la soudaine infusion, du rayon naturel qui force le regard : *ingénuité splendide* (1) qui ne demande qu'à sentir, et à se faire sentir pour libérer sa réciprocité.

L'ascèse.

Mais cette extase est une *récompense :* elle vient aux termes de convenances et de rapports qui exigent l'effort préalable d'une *vie spirituelle*. Il faut subir l'influence des choses, agir sur elles, les *convertir*, en sorte que l'état bienheureux dépende bien plus de cette *accommodation* que des objets et des êtres qui nous entourent. Par cette ascèse, la doctrine claudélienne donne accès à sa poésie, et inversement, sa pensée — tout en s'articulant selon les règles de la *composition poétique* qui maintient les *correspondances* entre le langage et la nature — est riche de données profondes qui forment une expérience morale. On a affaire ici à une œuvre écrite *en dehors* et *au dedans*, et ce large contexte libère l'aventure *symboliste* trop confinée, selon Claudel, dans la *lettre*, le mot. *La nature est un temple*, mais qui nous parle de son créateur ; « *l'homme y passe à travers des forêts de symboles* », mais ces *symboles* ne sont pas un *verbe* mort, ils nous donnent l'explication éparse de cette poussée intérieure qui fait notre vie propre et celle de l'univers.

L'extase.

Ainsi se trouve affirmé le vœu de toute la *spiritualité : union* du sens intime avec une réalité qui le fortifie et l'éclaire ; *unité spirituelle* de la révélation, où la connaissance est une ratification de l'acte créateur, une coopération avec lui, en sorte que la révélation apparaît là où réside pour nous la suprême valeur : elle réclame la collaboration de notre être moral. L'on songe, à propos de cette *puissance active* de la connaissance, à la belle formule de

(1) Cf. dans *l'Œil écoute*, les commentaires sur la peinture italienne ou sur les vitraux.

Newmann : *les rayons de la vérité ne pénètrent jamais jusqu'à l'intime de notre âme, qu'à travers notre être moral* (1). C'est parce qu'il y a en nous une vie de la vérité que la vérité, au terme de l'ascèse, fait retour sur la vie.

Esprit chrétien et esprit païen.

L'esprit chrétien doit à la religion la reconnaissance de ce qu'il y a de plus élémentaire et de plus spontané dans la nature. Le génie grec était à la recherche de corps inhabités, d'un monde immatériel et immortel, ne produisant rien ; la religion chrétienne, au contraire, redonne au *monde sensible* sa valeur : c'est *dans* la traversée de l'expérience et *par* la rencontre d'appuis ou d'obstacles extérieurs que chaque être, projeté dans la vie, est conduit à créer son essence éternelle. La pensée de Claudel se mêle donc à tous les caractères de l'existence astreinte à rôder et à peiner sur cette terre : le temps, l'espace, le corps terrestre, la vie humaine et sa solitude, la lourdeur de l'existence que relèvent les ressorts de la bonne volonté et l'espoir de la vérité. Pas d'illusions, chez lui, mais un art de tout illuminer. Et dans sa poésie : de la splendeur, plus que de la magie.

Ainsi l'on ne voit guère, dans l'œuvre claudélienne, les idées générales se dégager nettement des formes où elles sont prises ; elles restent pulpeuses, existantes. Pourtant, *l'Art poétique*, publié en 1907, établit sur l'ordre du monde, sur l'attitude de la conscience humaine à l'égard de l'univers, l'une des plus dures prises de l'entendement qu'une tête lyrique ait conçues. Sorte d'irréprochable plant dont les branches font le toit de toute la doctrine, et l'ombre, un mystère à claire-voie, une accueillante hospitalité médiatrice entre la substance et l'azur.

La co-naissance.

Tout d'abord la *nature* est sentie comme une manifestation d'unités, solides l'une contre l'autre et en plein état de *présence* et d'*échange*. Les qualités se connaissent entre elles. La connaissance, avant d'être clairement perçue par la conscience humaine, s'insère déjà par éclairs sur l'arc qui relie une réalité à une autre : *Le bleu connaît la couleur d'orange, la main son ombre sur le mur!*

D'emblée nous voyons s'exercer les caractéristiques de la méthode de Claudel : d'abord accéder au cœur des choses, à l'être même — l'art est la puissance qui nous permet de soulever le voile que la vie utilitaire et prosaïque tisse entre nous et les choses (2) ; ensuite déchirer le tissu de la science où l'abstraction et le mécanisme ne laissent ni passage, ni place pour la poésie. Sans doute, il ne s'agit pas de nier ou d'exclure comme illusoires les règles de la connaissance scientifique quand elle pro-

(1) On songe aussi à saint Paul : *Qu'avons-nous que nous n'ayons reçu? Et pourtant, qu'avons-nous que nous n'ayons acquis?*

(2) C'est sur ce point qu'il y aurait à établir des analogies entre Claudel et Bergson, et non sur la théorie du temps qui diffère totalement.

cède par mesures, comparaisons et conclut par des lois enchaînant tel effet à sa cause ; mais de dégager un autre univers formant, *en dehors de la science*, une représentation complète et qui se suffise.

Critique de la science.

D'où la polémique contre la science, menée par Claudel avec la véhémence d'un esprit à la recherche de ses preuves et de sa liberté. La science est une technique de simplification, un procédé utile pour *se retrouver dans le dictionnaire de la nature* (1) ; elle est bonne pour débrouiller l'encombrement vital ; elle manie les choses sans leur parler, elle n'a pas d'idée et surtout pas d'unité ; elle répond à un univers où l'homme est livré aux forces — violent et violenté. Elle n'est rien, au contraire, quand l'univers a pris son sens qui est de faire *échange* entre les êtres et d'abord de les arrêter en admiration.

L'évidence.

Or il suffit d'ouvrir les yeux et de voir pour sentir que tout l'univers se répond. Je *vois* une tache claire et je *connais* une route — je m'y *reconnais;* elle se dessine sur un plan d'ensemble qui lui donne sa consistance. La cause, *la vraie cause* pour Claudel, ce n'est pas le chemin souterrain que décrit le choc des corps avec l'énergie qui circule selon une loi mathématique, c'est le tableau tout vif d'actualité où les réalités s'arc-boutent les unes aux autres pour construire l'espace au sein de la perception qui les domine. Ainsi toute *connaissance* est *co-naissance*, car chaque

(1) *Art poétique.* Cf. également *Connaissance de l'Est* où la lumière est pensée comme un impact sur les différentes substances dont se compose la chose illuminée, qui répondent par des couleurs. *Le centre des couleurs est le jaune* qui est la réponse la plus directe et la plus rapide à l'impulsion. De chaque côté il détermine, comme des métaphores, le bleu et le rouge, équivalents. *De même que dans un fleuve, de chaque côté du courant et à l'inverse, il y a les deux contre-courants;* il y a passage du clair au moins clair, *non pas du rouge au violet, mais du jaune d'une part vers le bleu et d'autre part vers le rouge.*

Dans les faits les plus simples du monde objectif, Claudel reconnaît partout la *hiérarchie* et la *composition* qui fournissent un support précis à la notion d'importance relative des *valeurs* et donnent des preuves concourant à l'affirmation de *ces valeurs.* Le principe formateur, qui éveille l'expérience religieuse, est aussi individuel que général, aussi réel que transcendant et l'acte de foi, encouragé par cette emprise et cette possession du monde, aussi obligatoirement reconnaissable que négligeable. C'est pourquoi la *disgrâce* (le manque de *grâce*) est difficile : il y faut tout l'orgueil humain et une volonté de lutter contre l'irrésistible sollicitation de la vie : *malheur à moi parce que je suis sur le grand monde comme un homme égaré et perdu.* (L'Échange.) Mais, plus loin, dans la même œuvre, le méchant est démasqué par les forces incoercibles de la nature : *Tout est vain contre la vie humble, ignorante, obstinée.*

réalité pour apparaître a besoin d'être prise dans cet ensemble qui va du *chaos* des impressions à *l'ordre* des révélations.

L'ouverture au monde.

La connaissance, elle-même est une *com-présence* rendue inévitable par ces rapports de solidarité qui abouchent les réalités avec le monde dont elles font partie. La connaissance, par là est partout éparse dans l'univers ; elle *est* au sein des rapports d'objets qui forment un concert de *valeurs*, ainsi que l'éprouvent les peintres ; elle *est* dans la vie animale qui apporte en naissant, par l'*instinct*, une série toute prête de réactions à des excitations déterminées ; elle *est* dans la vie humaine qui — piédestal de l'univers terrestre — *a été fabriquée pour s'arranger à tout* (1), pour couvrir le champ et *co-naître* selon le général (2).

Avoir la grâce.

Mais l'homme n'a pas été créé seulement afin d'enfoncer l'horizon ; il y a, en lui, l'oreille secrète. Avoir de l'oreille pour Claudel, c'est *avoir la grâce :* sentir secrètement le rythme du monde en marche vers l'être éternel et réagir à ses pulsations, *n'être plus soi-même qu'un instrument sur quoi passe un invisible archet;* c'est pourquoi, à côté des peintres qui nous font redécouvrir le monde sensible où nous vivons mais que nous sommes tentés d'oublier, Paul Claudel reconnaît à la *musique* et au *rythme poétique* une importante valeur d'initiation. Qu'on relise ses pages sur Bach dans *l'Œil écoute*, ou encore la méditation sur Beethoven dans *l'Essai sur la musique :* la musique c'est l'auscultation de la révélation ; *il ne faut pas l'empêcher*, comme disent les textes bibliques : *L'autre est là, il est là, qui se prépare, et le voilà, amer jusqu'à la mort et suave jusqu'au déchirement, qui me répond... avec quoi? Pas autre chose que cette même note maintenant altérée par le dièze.*

L'art libre.

Mais cette perfection, si elle est *en nous*, elle y est, non pas pour notre délectation, mais pour se transmettre, multipliée, jetée à pleine main sur les hommes et le monde qui ont besoin d'allégresse. L'art consiste surtout dans un pouvoir de communication et de partage. Faire de l'art selon un artifice calculé, sans générosité ni communion c'est, pour Paul Claudel, une dévastation de conscience et de dons. L'art *égoïste* ne résiste pas long-

(1) *Art poétique*, p. 155 : *L'animal construit comme un joujou pour tel saut déterminé.*

(2) *L'Arbre : L'homme occupe le très saint milieu... c'est là son séjour intransgressible.*

Cf. également *l'Art et la foi : N'est-il pas remarquable que le libérateur de l'humanité ait choisi à la fois pour séjour et pour instrument une croix?... Cette croix qui l'ouvre au monde et qui lui ouvre le monde...*

temps à ce serré tête-à-tête, où la création vivant en intruse, laisse le créateur comme étranglé et inquiet. Toute force sans emploi s'emporte ; de là les rudes leçons de Claudel à Mallarmé et à Suarès qui, livrés à leur constante exposition d'aristocratie littéraire, vivent comme mutilés dans le petit hiatus où leur différence s'installe, vociférant contre l'horreur d'un monde qui n'admet pas l'espoir qu'ils ont pour eux-mêmes, seuls et souffrant de l'être, acharnés à leur création, mais sans réussir à atteindre la récompense pour laquelle toute cette sueur et ce sang sont versés.

L'art claudélien s'oppose tout aussi fortement aux théories matérialistes de l'art contemporain : valérysme, *réalisme opératoire* des professeurs d'esthétique pour qui le bien est le produit d'une réussite de fabricant, trace d'action, trace de manœuvre. Par là, Claudel est bien un homme du XIXe siècle s'il est vrai que le *sentiment* en art — par opposition à *l'abstraction* des formes — ait désormais un *âge*. Pour lui, il faut de la science ou de l'habileté pour créer, mais il faut surtout de la *grâce;* et la grâce s'exprime aussi bien dans l'ingénuité de la *chanson populaire* (1) que dans les rapports subtils et complexes de l'art le plus mouvementé — mais qui est aussi l'art le plus *libre*, car la richesse se nourrit de fantaisie. A. Monnier a parlé du *ronron claudélien*, on trouve surtout, en lisant l'œuvre, une inspiration en train de naître : l'eau bouillonnant pour trouver passage et place, avec des parties qui traînent ou rebondissent contre l'obstacle et d'autres, au centre du courant, où l'eau devient feu comme dans les rêves. La *fantaisie* étant le contraire de la dissimulation qui efface les taches, les marques involontaires, il faut consommer l'art claudélien sans trop de préférence, pour le meilleur et pour le pire en vue de trouver l'étincelle qui met en branle toute la construction. Sur Rimbaud, Verlaine, Racine ou Homère, Claudel nous a donné l'exemple de cette critique — qu'on devrait bien appliquer à ses ouvrages — et qui trouve pour chaque œuvre sa position indispensable rendant vie à l'ensemble, et cela jusqu'aux parties latérales, par une sorte d'efficacité rétroactive de la puissance centrale.

Comprendre c'est prendre

A la recherche de ce *passage* qui va jusqu'aux vivants, l'artiste et l'homme ne font pas que *passer :* ils *représentent*. Le rôle de l'homme est de *comprendre;* or, comprendre c'est *prendre*, comme on dit qu'un *lac se prend*. La chose *comprise* se *fige* en quelque rapport d'éternité où l'esprit humain, posant le fait de variation par rapport à un point fixe, introduit un rapport constant entre la fuite du monde et l'immobilité de Dieu. On retrouve ici l'idée de *l'endurance* que Claudel apprécertaisait chez poètcie ns

(1) Cf. la conférence faite par Paul Claudel au Canada en 1930 sur la *Chanson française* et recueillie dans les remarquables *Pages de prose* présentées par A. Blanchet (édit. Gallimard).

anglais qui nous font sentir l'univers dans sa durée féconde et consolatrice.

La participation.

Réduite à elle-même, la nature *est occupée à naître;* or la substance de cet acte se dissipe sans cesse : ou bien il n'est pas encore, ou bien il n'est plus. Seul Dieu a le pouvoir, étant l'origine et la consommation de Tout, d'échapper au temps et d'être *l'univers*, c'est-à-dire la *version à l'unité* de ces formes passagères qu'il récapitule. L'homme, bien qu'il pâtisse de la même précarité, est doué d'une partie de cette vie profonde qui échappe au temps. S'il est vrai de dire qu'il s'écoule dans le temps, on peut dire aussi que le temps s'écoule en lui ; de là une présence humaine, partout située, qui *retient* ce que le temps nous *retire :* soit qu'on projette derrière l'instant qui passe un objet pour la mémoire, soit qu'on lance devant soi un objet pour notre désir. L'instant est sur cette ligne ininterrompue comme une position ou une limite, le faite indivisible qui ne cesse de séparer le passé de l'avenir et qui se trouve ainsi cerné du *rayonnement de ses indices*. Définir l'instant qui passe, c'est, en ce sens, l'isoler, l'exclure, mais aussi, sur le canevas du temps, étaler une trame qui est un croisement suffisamment complexe du passé, de l'avenir et de l'instant dans sa densité pour donner l'impression d'une *durée*. Ce pouvoir chez l'homme de délimiter le temps en éléments permanents qui s'opposent à la fugacité des choses, voilà qui engage l'opération de la conduite humaine sur l'univers.

La nature insiste, l'homme persiste.

Le passage des phénomènes est un *appel* que l'être nous adresse. Comme ces arbres, entrevus au détour d'un chemin, par le narrateur d'*A la recherche du temps perdu*, et dont les branches mutilées semblent quémander le regard, le monde est pressant et aussi, toujours en suspens, il attend qu'une conscience le fixe, le coordonne en sa durée.

Mais la vie n'est pas purement contemplative. Ce fut l'erreur de Marcel Proust ou celle de Pascal de voir le monde au fond d'une chambre. Comprendre le monde, c'est le suivre du regard, mais c'est aussi le *propulser*. Le temps qui passe organise le mouvement, et cette reprise constante permet à l'homme d'accomplir un travail dont il est à la fois la *source* et le *sujet :* la *source*, car chaque poussée de vie, en nous, se détache sur un fond de nouveauté qui nous rend la fraîcheur ; le *sujet*, car ce possible encore vierge est un gage d'achèvement et de perfection.

Exister : sortir de soi.

De là, chez Claudel, cette idée de l'*existence* sentie comme un *vide* qui nous tire dehors. Exister c'est sortir de soi *(ex-sistere) :* *« L'esprit du Seigneur est sur moi afin que je prêche aux enfermés l'ouverture. » Aux enfermés, qui sait s'il ne s'agit pas de cette pièce*

obscure et étouffante où s'était incarcéré le malheureux Marcel Proust, de ce laboratoire sinistre qu'il avait aménagé pour transformer la réalité en cauchemar (1).

Ainsi qu'on envisage le monde selon les coordonnées de l'espace, du temps, ou selon les modalités de l'inspiration intérieure, de la connaissance et du mouvement, chacun de ces états porte en lui des forces qui ne se manifestent et ne se justifient que par un besoin réciproque *au dehors* de nous. Nous vivons et le monde est là pour se nourrir de cette vie ; nous existons et cette existence est une adjonction à la réalité autour de nous, qui se nourrit de cet aliment approprié. C'est en ce sens que l'homme est le *milieu* du monde, et même *sa fin*, puisqu'il *produit* la forme comme le roc fait lever le chêne, comme la mer découpe la ligne du navire : *Par rapport au monde l'homme est chargé du rôle d'origine, de faire le principe selon quoi tout vient s'ordonner* (2)...

Connaissance et reconnaissance.

Mais cette composition n'est pas pour nous : nous en devons des comptes à Dieu, et, à la *connaissance*, se surajoute la *reconnaissance : Par rapport à Dieu, l'homme est le délégué aux relations extérieures, le représentant et le fondé de pouvoir* (3). Autrement dit, après le travail vient la *prière*. La prière achève l'accomplissement du monde ; elle l'arrache à notre avidité personnelle pour le livrer, dépouillé des activités latentes et des préoccupations qui le remplissaient, à l'infinité du monde. *Quoi de mieux fait que ce qui est achevé* — car cette idée d'éternité se réduit évidemment sur *terre* à celle d'*une fermeture par elle-même infrangible* (4) — Claudel est donc à la recherche de la *clé qui ferme* et non pas de *la clé qui ouvre*, et cette clé, c'est la clé du bon ordre, de l'uni-vers (vers = direction) que Dieu confie à l'homme, bon serviteur, pour qu'il mène son travail jusqu'à ce qu'il soit terminé.

Comme un serviteur qui, ayant paré sa maison y introduit son maître
Qu'il élève les mains vers le ciel
Et qu'il se tienne debout sur la terre, comme un prêtre auprès de la table des offrandes (5).

Après ce dernier *geste*, l'on mesure le cheminement et l'apport de la doctrine claudélienne : au sein d'un univers, qui est à la fois séparé de Dieu et uni en ses parties, la connaissance fait *cœur* et fait *corps* — cœur par le *rythme* et le *temps*, corps par *l'étendue*. Cette totalité ainsi rassemblée est plus unissante que ses divisions, l'ensemble est plus que la somme de ses parties et, comme l'avait bien vu Denys l'Aéropagite. *Les choses naturelles sont dans les*

(1) *L'Art et la foi.*
(2) *Art poétique*, p. 137.
(3) *Ibid.*
(4) *Art poétique*, p. 191.
(5) *L'Arbre.*

supérieures d'une manière plus unissante qu'en elles-mêmes (1), la connaissance ouvre le monde aux réalités spirituelles et renvoie vers une autre illumination, une autre aurore qui est l'origine de toute chose. Limité par la mort, l'homme doit remplir son cadre avant de s'ouvrir à l'illimité. Les formes s'emboîtent jusqu'à couvrir le champ du possible qui est absorbé lui-même par la présence indicible. Entre le monde et Dieu, l'homme, dans sa vie terrestre, peut connaître, par la variété des formes sensibles, une sorte d'image du monde infini et voir Dieu comme *un objet dans un miroir*. Là encore : connaître, c'est se produire en corrélation ; *l'homme est une extension*, cela suppose qu'il s'oublie lui-même. Il reste à définir la nature morale d'une vie ainsi sollicitée.

II

L'HOMME

Une personne sans visage.

Paul Claudel a souvent rêvé que son œuvre tomberait sur nous toute nue, sans le long détour des commentateurs, pour qui la connaissance de l'homme est indispensable à la compréhension de l'œuvre :

Faites que je sois entre les hommes comme une personne sans visage et ma Parole sur eux sans aucun son comme un donneur de silence (2).

Ce qui est *annulé* ici, c'est un art où l'homme apparaît avec son caractère purement humain, avec les passions et les fins bornées de sa nature sensible — caractère changeant et personnel de l'art proustien ou gidien fouillant la subjectivité recueillie pour elle-même.

Ce qui est *célébré*, au contraire, c'est la plénitude d'un art qui se sait à la fois unique et universel, où la *vie* et les *souffrances*, la *naissance*, la *mort* et la *résurrection* manifestent à la confiance individuelle la destinée de *l'esprit*, la nature de *l'éternel* et de *l'infini* dans sa *vérité :* puissances dans lesquelles tous les autres êtres se mêlent comme nous — en état de soumission et de réceptivité — et dont l'autorité nous contraint à un rigoureux dépouillement de soi, condition de notre communion avec l'univers. *Le plus grand avantage de la foi religieuse, pour l'artiste, est un orgueil incommensurable* (3), écrivait André Gide. *Orgueil* mais aussi *modestie*, car les traits généraux de cet art supposent que l'individu a disposé de sa solitude pour n'y plus revenir.

A la fin de sa vie, Paul Claudel, pour répondre aux sollicitations de la vie littéraire, s'est laissé aller à écrire quelques confidences ou autoportraits. J'ai ces textes sous les yeux... On y

(1) *De celesti hierarcha*, chap. XII.
(2) *Cinq grandes odes*, p. 163.
(3) *Journal.*

cherche un visage et l'on ne trouve qu'une immense rêverie. Le tumulte de l'attente bouscule la confidence ébauchée ; la biographie se bloque sur un pont rompu qui interdit l'expédition tentée par tant d'écrivains *à la recherche du temps perdu;* et s'il lui arrive de parler de sa souffrance, c'est à voix basse : la corde sensible est la plus sourde, tendue sur le chevalet où vibre à côté intensément, couvrant le chant, *la parallèle de l'amour, de la vie et de la chanterelle* (1). Ainsi le *moi*, chez Claudel, ne parait pas en tant qu'intériorité qui se connaît elle-même et nous sommes forcés de contourner cette nature inflexible sans la connaître.

L'album Claudel.

Quant à l'homme Claudel, « Monsieur Claudel », tel qu'il a pris la pose ici ou là, il évoque un album de famille qui va de l'insignifiant jusqu'au rustique, avec une gaîté joviale et une naïveté qui forment le sujet et le fond véritable de sa vie extérieure. On sent qu'il s'est laissé voir sans y penser, qu'il s'est absorbé innocemment dans les cadres les plus petits et les plus simples, un peu, comme au village, on se met devant sa porte, à midi, quand le soleil chauffe. Aucune affirmation dans tout cela, mais une joie de vivre au milieu des réussites, du contentement familial : l'abandon et le sans-souci d'une carrière bien conduite et qui déploie tous ses prestiges. C'est le dimanche de la vie égalisant tout et éloignant toute idée d'insolence. A cet égard, Claudel est l'homme d'un autre monde : société encore patriarcale qui reste fidèle aux pratiques et aux hiérarchies de la vie familiale. De là son mépris pour l'amateur, pour l'aventureux qui risque de tourner mal — on ne doit pas confier sa vie et son avoir au « tapis vert » — le seul viatique est le courage qui permet à l'homme de se rouler dans le bonheur d'une existence aussi forte qu'honnête où l'on possède ce qu'on gagne : *Quand on a été élevé soi-même dans une de ces familles de petite bourgeoisie où l'on parvient tout juste à joindre les deux bouts, on prend l'argent au sérieux, c'est en somme du pain, quelque chose de respectable qu'il est méprisable et déshonorant de gaspiller* (2). *Frumentum :* le pain et aussi la joie, cela fait penser à ces sociétés bibliques de la Hollande ou de l'Angleterre qui admettent l'idée que le *bien* est aussi le *bon*, que l'*honnête* est aussi l'*utile*, et où une justice et une sincérité minutieuses réussissent à maintenir hors des murs de la cité, le *scandale*, c'est-à-dire le bien entraînant le malheur du juste (comme dans le Livre de Job) pour favoriser un équilibre où chacun trouve récompense selon la nature de son service. L'art hollandais du XVIIe siècle, que Paul Claudel a commenté de la façon la plus frappante et auquel il a dédié parfois des commentaires édifiants, à la Diderot, était tout proche de la société de ses rêves par son honnêteté bourgeoise et une sincérité débordante qui maintenait vivace, à l'abri des guerres et des

(1) *L'Œil écoute.*
(2) « *La Pièce de François Mauriac* », *Figaro littéraire*, 25 novembre 1950.

banqueroutes, au pays des tulipes et des vaches, l'idée juive et paysanne de la *rétribution temporelle*.

Contre Claudel et pour Claudel.

Ce matérialisme archaïque de Claudel a souvent paru ridicule ; la mort de l'écrivain n'a pas fait taire les rieurs : on a rappelé récemment : *Sa duplicité de notaire bien-pensant* (1), où l'idéal religieux n'exclut pas des avantages purement pratiques ; son manque de clairvoyance : rendant hommage, presque avec les mêmes mots, à deux hommes d'État entre lesquels prendre l'un pour maître devait suffire à exclure l'autre ; son absence de charité : traînant à terre, dans un même sac, des groupements humains qui commettaient le seul crime de n'être pas de son avis — faisant un peu honte ainsi à sa religion de n'être pas capable d'un peu plus de sagesse ; enfin on lui a reproché son catholicisme irréductible portant une politique impitoyable : je me souviens d'une déclaration sur l'*Année Sainte*, à la radio — à laquelle je fus un peu mêlé — et où Claudel se lançait dans un « va-t-en-guerre » qui, par une nuit de Noël, mettait la France dans une attitude dangereusement martiale.

Pour être juste, il faut bien voir qu'il y a un biblique chez Claudel aimant dire son fait à la face du monde et gardant le sens de la contrainte des pouvoirs avec la force et la dignité qu'ils représentent. La justice est pour lui un *combat*, et non pas quelque propos académique prononcé en noble politesse. Rien ne s'arrange dans le chaos du monde, sinon par la contrainte (2). D'où son fanatisme qui est une violence protectrice livrant les pensées adverses au doute, à l'humiliation, pour les empêcher. Sa violence fait penser au *métier de gendarme* célébré dans le *Pain dur* où tous les moyens de police sont mis au secours de ce qu'on croit le bien. Quant à sa politique, sans doute bien incertaine, c'est la tentation de la mystique pour absorber les pouvoirs et les utiliser selon son plan, et cela afin de rétablir, quelle que soit la situation, le salut de l'Église : on le voit encore dans le *Pain dur* où *Sygne*, jeune fille noble, est conduite à épouser *Turlure*, ancien général de l'Empire, vulgaire, cynique, et ce pacte, en vue de sauver le pape. Tel est le rang que tient l'Église dans l'ordre du *préjugé* chez Claudel et chez d'autres, car n'oublions pas que la *vertu* dans la *Cité de Dieu* de saint Augustin, calquée sur le modèle de l'histoire juive, c'est *l'endurance* jointe à *l'esprit national* soutenu par un Dieu dont les longs interrègnes doivent être secourus par les astuces du génie politique et cela, jusqu'à ce que la puissance religieuse ait repris son empire.

(1) Cf. dans *Rivarol*, (3 mars 1955) l'article de Robert Poulet.

(2) Cf. AMOS, V, 23, 24 : *Je déteste le son de vos harpes, qui vou fait mépriser la justice.* On pense aussi à de Bonald à qui on demandait de préciser l'opposition entre son ouvrage *la Législation primitive* et le *Génie du christianisme*, et disait : *J'ai donné ma drogue en nature et lui, il l'a donné avec du sucre.* Pas de sucre, chez Claudel.

La politique.

Si on fait abstraction de cet aspect retors, rusé ou violent de la politique claudélienne (1) — aspect qui tient à son temps autant qu'à lui et aussi à un besoin de déblayer le chemin devant les sollicitations de la foi — ses idées sociales, telles qu'elles s'expriment par des lettres ou dans les *Entretiens en Loir-et-Cher*, révèlent un politique un peu trop chimérique, gardant une idée assez naïve de la perfectibilité des hommes. L'ensemble est fortement teinté de moralisme archaïque, exaltant un genre de vie simple où la moralité reste elle-même sans contrainte et naturelle. Claudel devient pourtant plus réaliste et plus occupé de détails quand c'est le *fonctionnaire* et l'*édile* qui parle, réglant l'organisation ouvrière du monde, l'entretien des villes, les travaux d'urbanisme... Mais là encore, on sent qu'il suit en tout point ses idées, revient souvent à ses soucis d'ambassadeur et de chef de famille et traite ces problèmes avec l'indulgence et la candeur des hommes persuadés d'être possesseurs certains et infaillibles de leur vérité.

Ainsi Claudel a marché fermement opiniâtre et immuable sous l'œil de Dieu, et s'il lui est arrivé de faire flèche de tout bois, c'est là encore un trait d'obstination car il lui aurait paru absurde que Dieu ait laissé aux hommes un moyen de puissance qui soit à jamais coupé ou détourné de la source créatrice.

On comprend qu'un tel sectarisme ait suffi à faire détester Claudel, malgré la bonhomie et la finesse foncière de sa nature, et qu'il ne se soit senti en profonde communion qu'avec des hommes comme lui qui — on s'en doute — ne sont pas légion. Après sa mort, cette rumeur aurait dû s'apaiser ; les « papiers » que j'ai lus ça et là dans les journaux, ces dernières semaines, montrent qu'il n'en est rien ; les grandes idées du poète ne font pas oublier la réputation douteuse du vieil athlète catholique. Il faudrait pourtant admettre que les grandes intuitions poétiques de Claudel affirment un tempérament vigoureux et intolérant, victime parfois de sa force, car il n'y a pas que la faiblesse qui ait ses fatalités. Et puis, comment à la fois admirer l'œuvre et, en même temps, déclarer son antipathie contre l'homme? Cela jure : d'autant que Claudel est plus artiste que politique ; je ne veux pas dire que son talent soit une excuse, mais que la construction poétique s'élève, chez lui, au-dessus de l'organisation réelle du monde et la dirige. Sa doctrine tient davantage

(1) Claudel ne se dégagea jamais des polémiques. Pourtant, je suis persuadé, en suivant quelques-unes d'entre elles, qu'il les détestait profondément. Devant Gide, devant Suarès, c'est lui, à la fin, qui quitte le terrain. Mais aux prises avec un adversaire, il éprouvait le besoin d'aller au bout de sa pensée, non pour convaincre, mais pour se donner raison, — cela joint à un tempérament coléreux qui donnait libre cours à sa violence, comme on le voit dans l'affaire Maurras, ou bien s'octroyait le plaisir de ridiculiser ses adversaires (Renan, Hugo, Proust) : c'est ce que Gide appelait *cette volontaire (et ininstinctive) inintelligence de Claudel, ce parti pris de nier ce qu'on ne peut annexer. — Journal.* L'arme de Gide était plutôt le *silence :* arme plus terrible encore, car elle n'offre pas de prise.

à cette élévation qu'il avait dans l'esprit qu'à la nature réelle des choses ; comme le Malatesta de Montherlant, *il joue souvent avec ses rêves*. Mais alors, dira-t-on, pourquoi s'occuper de coïncider avec le monde quand on sait qu'on vole ordinairement dans les airs? C'est qu'il est difficile d'abandonner le réel sur l'injonction de l'idéal, d'autant plus que l'idéal lui-même, pour prendre un sens, a besoin d'être relié à la terre. De là chez Claudel, une sollicitation politique, et particulièrement pour s'attaquer à ce que le monde tel qu'il va rejette, contredit des principes idéaux : ce qui met dans l'étrange situation d'être *ici*, pour mettre tout le monde contre soi, et en *haut* pour n'être entendu de personne.

Le prophète.

D'ailleurs, ce que nous disons de Claudel, serait valable pour Hugo, Tolstoï. Tous trois, ils ont écrit une œuvre religieuse qui plantait l'infini sur terre, sans admettre qu'une telle prophétie les mettait hors d'état de comprendre les difficultés et les nécessités de la machine politique. Par leur panmoralisme, ils apportaient ce que personne ne voulait, ce que personne n'attendait : une organisation du monde fondée sur les effusions de la vie spirituelle, alors qu'au fond, l'humanité est très satisfaite des fonctions communes qui règlent sa vie communautaire. Ainsi tandis qu'ils prenaient les battements de leur cœur pour le code civil et s'évertuaient à défendre leur idéologie — car ils étaient trop fiers et imprudents pour céder au dilettantisme d'un Renan ou d'un Valéry — les sceptiques avaient beau jeu de sourire : *tant d'extravagances qui ne mènent à rien de positif*. Pourtant, dans l'ordre spirituel, au moins, on doit saluer le courage de ces trois hommes qui, chacun à leur manière, n'ont pas hésité à porter la responsabilité de leur enseignement, à combattre pour le triomphe de valeurs qui paraissent singulièrement désintéressées quand on les confronte avec les prétendues *audaces* de Gide, prêchant une morale (dans *Corydon*) qui correspondait à sa commodité personnelle (1).

Le silence.

On insiste, en ce moment, sur le bruit de l'œuvre claudélienne ; je suis frappé au contraire par sa pudeur, voire son aménité : des sentiments élevés, une foi vive, des goûts simples, un peu de préciosité rustique, voilà l'homme. Dans son œuvre apologétique il entre peu de raisonnements, peu de persuasives préparations :

(1) M. Jean Cabriès dans *Réforme* (samedi 12 mars 1955) reproche à Claudel ce que précisément nous lui refusons : *l'harmonie de son royaume et de sa justice avec nos royaumes et nos justices*. Il faudrait peut-être distinguer le bruit que fait une œuvre de son influence réelle. Deux ans après la nuit mémorable où Hugo mourut, son œuvre était dépréciée, humiliée, preuve qu'elle ne coïncidait nullement avec le mouvement des esprits, même si elle faisait courir le cortège des Parisiens à la suite du char des pauvres. Je crains que le *char d'Élie* dont nous parle Jean Cabriès pour Claudel, ne soit lui aussi qu'un beau spectacle.

l'imagination seule est l'idée comme si l'écrivain voulait constamment faire sortir la religion du rapport immédiat et du choc de l'évidence. Il n'a non plus jamais parlé en son nom : rien de personnel, rien de trop humain. L'inspiration constamment prend le large au point que le critique, à son égard, se trouve placé en un point de pur spectacle, voire d'indifférence. Henri Guillemin qui, il y a quelques années, préparait un livre sur Claudel lui écrivait : *Ce qui me gêne avec vous, c'est que vous n'avez jamais souffert* (1). En fait, Claudel n'a jamais déclaré sa souffrance ou mêlé sa vie propre à l'invariable doctrine de son œuvre ; et si au détour d'une phrase, il lui arrive de définir quelque gerçure secrète, c'est en passant et dans un sourd propos dont on a un peu honte d'avoir surpris l'*aparté*. Qu'on relise quelques lettres à Jacques Rivière, ou à Suarès, et l'on saisira, çà et là, l'état douloureux surmonté aussitôt, car la plainte est un mauvais rêve, une fausse supposition que toutes les passions de la vie entraînent bon gré, mal gré vers la lumière. D'ailleurs, il n'en fallait pas plus, et ces courtes plaintes sont suffisantes pour prouver que la plume de Claudel était *authentique*, qu'il écrivait, non pas pour « arranger », non pas pour « faire bien », mais avec un souci de surmonter l'homme (2)...

★

La mort.

Quand un homme est mort, il cesse d'être par rapport à nous et nous prononçons en conséquence qu'il n'est plus (2). Mais si vivre, c'est en même temps ce qu'on n'est pas, après la mort on n'est plus ce qu'on n'était pas. Cela fait une négation qui se résout en une grande équation positive dont l'x, pour les vivants, demeure, il est vrai, inconnu.

(1) Je prends cette indication dans un texte du *Figaro littéraire* (3 mars 1955) : *Journal* de Robert Mallet, *Rencontres avec Claudel*. Dans ce même texte, Robert Mallet reproche ouvertement à Claudel de ne pas s'être intéressé à la personne de son présentateur (cf. *Correspondance Claudel-Gide* présentée par Robert MALLET, édit. Gallimard), au contraire de Gide qui... N'est-ce pas méconnaître le vœu d'anonymat *(le donneur de silence)* qui articule toute l'œuvre claudélienne? Mais devant cette *générosité*, le « moi-moi » du littérateur se cabre.

(2) *Je ne suis qu'un pauvre bonhomme tout plein du tracas des affaires et de la vie de famille, jouissant médiocrement et bourgeoisement des biens de ce monde et de l'autre, menant une vie pleine de lâcheté, de torpeur, et coupée de temps en temps, des constatations les plus amères et les plus humiliantes* (Lettres à Jacques Rivière, 4 août 1907, édit. Plon.)

— *Vous me demandez ce que je fais? Bien peu de choses occupé comme je le suis par les tracas de toute nature qui me prennent toutes mes heures.* (Lettres à André Suarès, 1907). — *Je ne suis pas très satisfait. Le bien-être de la vie de famille, la lutte et l'affreux tracas des affaires sont de mauvaises conditions pour la vie intellectuelle et malheureusement pour la vie spirituelle aussi. Des rares moments d'inspiration qui me visitent de temps à autre, je tire une quatrième* Ode *dont j'ai bien du mal à sortir.* (Lettres à André Suarès, 1907, édit. Gallimard.)

Ainsi la mort sera reçue non pas comme un vide, un trou d'être, mais comme un déroulement prévu et précédé de solennels avertissements car chaque fait de notre existence requiert une entité définie dont l'actualité soit déjà consacrée comme fondement antérieur à l'insertion des formes. La mort est un retour au processus défini qui se déroule dans le monde temporel, et si cette mort est pour nous un mystère, c'est qu'emportés dans le monde transitoire, perdus dans les récits entrecroisés de la vie, nous avons perdu le souvenir et jusqu'au sentiment de notre *origine*. Autrement dit, la mort n'est pas *devant* nous, comme une menace, mais *derrière*, comme une direction qui nous *pousse* et s'identifie avec le vestige de tout une vie : *son ombre*.

On comprend, alors, pourquoi le *passé* chez Claudel, évoque toujours l'idée d'*oubli*, de témoin silencieux. Notre passé n'est plus à nous ; il appartient à Dieu qui nous jugera et aux hommes vivants qui chercheront une trace errante. Ainsi la mort anime un double mouvement. *D'abord*, un mouvement qui nous porte vers l'infini et nous pousse à sortir du monde le plus tôt possible — car en trouvant la mort, nous trouverons l'élément au sein duquel nos intentions s'affranchissent des desseins qui ne se rapportent qu'à nous-mêmes pour atteindre des valeurs d'universalité et d'éternité où nous serons enfin *conscients de cette partie confiée à notre personnage dans l'intention totale*. *Ensuite* un mouvement pris dans le devenir universel et par quoi nous allons intégrer notre œuvre à un avenir dont nous serons désormais absents.

Ce double mouvement — *éternité* et *création* — exprime la fonction métaphysique de Dieu et sa position par rapport au monde. Sur ces deux plans *tout est grâce : grâce* pour la créature qui par sa mort a l'occasion d'appartenir à Dieu, plus qu'en n'importe quelle autre occasion de sa vie ; *grâce* pour le monde qui par le passage sur terre d'une âme vivante a reçu, *à la naissance de cette âme*, un afflux de force, une charge de vie, et par sa mort, une évaluation de l'œuvre entreprise selon les valeurs idéales — évaluation qui, elle-même, oriente le progrès du monde créé dans le sens de l'ordre que le temps écoule. Ainsi toute mort est à la fois un jugement et une œuvre ; inversement, toute vie est une évaluation du monde par l'entremise de l'œuvre accomplie sous la responsabilité de la créature. Quant à la mort, à la fois *délivrance* et *devenir*, en même temps qu'elle nous permet d'appréhender Dieu, elle nous met en communion avec toutes les autres âmes, *non plus cette fois par l'étendue spirituelle, non plus par l'éloignement tactile, mais par les relations harmoniques*. L'éternité contient dans ses flancs un passé et un futur inimaginables et ainsi elle est l'élément de liaison entre les mondes : *Notre occupation pour l'éternité sera l'accomplissement de notre part dans la préparation de l'Office, le maintien de notre équilibre toujours nouveau* (car le monde continuera après nous de s'incorporer aux idéaux fragmentaires en rapport avec l'état actuel du monde) *dans un immense tact amoureux de tous nos frères*.

PIERRE SIPRIOT.

“ l’Annonce faite à Marie ”

Au début du siècle, il s’était levé sur le monde une certaine attention à la musique, une certaine complaisance à l’unanimité, une certaine intolérance à la fatalité légale, un sentiment irrepressible de notre droit interne, un certain appel de notre conscience morale à la confirmation extérieure. De toutes ces âmes en travail, aucune ne fut avertie plus tôt de sa vocation et aucune ne lui fut plus fidèle que Romain Rolland.

Chacun sait, en Europe, que le théâtre parisien est la province de l’art la plus dégradée et la plus florissante. Un petit nombre d’auteurs et d’acteurs y régnent sur une clientèle cosmopolite, dont ils servent la médiocrité d’esprit, de cœur et de sens. Un métier assez habile, dont la tradition leur a été léguée par des siècles d’adroits ouvriers, une souplesse de personnalité qui tient à sa faiblesse et qui s’adapte instantanément à tous les courants du jour, enfin la complicité d’une presse obéissante, que, suivant les besoins, ils flattent ou terrorisent, assurent leur succès et le font rayonner sur l’univers entier. Les vrais artistes ont dû depuis longtemps s’écarter du théâtre; et toute une partie du public, la plus intelligente, n’y va plus que de loin en loin, comme à une partie de débauche permise, dont on a un peu honte, et qui ne fait pas grand plaisir. C’est un malheur pour le public, et un pire malheur pour l’art : les artistes, éloignés du public, perdent le sens du réel.

Aussi nous faut-il saluer avec joie la réapparition des vrais poètes au théâtre. Certes, on ne doit pas s’attendre à ce qu’ils aient conquis, du premier coup, les grandes scènes parisiennes. Mais il n’importe : la bien modeste représentation de l’*Annonce faite à Marie* aura plus de retentissement dans l’avenir que les 500es ou les 1 000es des pièces des boulevards.

On ne raconte pas *l’Annonce faite à Marie*. Il faut la lire. Aucun homme qui se dit soucieux de l’art n’a le droit de l’ignorer. Une figure de jeune fille, en qui s’incarnent les forces les plus pures de l’amour et la grâce du sacrifice, *Violaine*, renonce à toutes les joies de la vie qui lui étaient promises, accepte toutes les souffrances et les hontes, et rayonne autour d’elle une auréole surnaturelle qui éclaire les âmes les plus grises, les plus ternes, ou les plus ténébreuses. C’est cette sereine lumière qui baigne l’œuvre entière et qui en fait le prix. Que me servirait-il de conter les détails de l’action? Il faut aller à la source, au grand foyer d’intelligence et de foi.

Paul Claudel offre à l’admiration bien des raisons diverses. Pour moi, je n’en connais pas de plus forte que la magnifique progression de son art, depuis vingt ans. Il n’y a pas peu de mérite. Il n’a guère

été entouré jusqu'à présent que d'admirateurs sans critique, et de critiques, je ne dirai pas seulement sans admiration, mais, en général, sans la probité la plus élémentaire qui consiste à lire ce dont on veut parler. Les uns et les autres étaient bien faits pour l'égarer. Il ne doit rien qu'à lui seul; et dans sa nature même, il trouvait plus d'un ennemi. Elle est loin d'être simple. Un robuste fond de grasse terre gauloise y a été recouvert d'alluvions et d'apports hétérogènes. Dans ses premières œuvres, les âmes, les époques, et les races se heurtent : Grecs antiques, Anglais de la Renaissance, romantiques allemands, décadents français — tous les grands vents de l'ouest et de l'est entrechoqués. Et voici que, peu à peu, l'ordre, l'harmonie se sont faits; les richesses d'emprunt, fondues et absorbées, nourrissent une des plus belles intelligences françaises; et nous viennent aux lèvres les paroles d'un héros de *l'Annonce faite à Marie :*

Salut, terre puissante et subjuguée! Ce n'est pas du sable ici qu'on cultive et la molle alluvion — c'est le sol foncier lui-même qu'on laboure à la force de son corps et de six bœufs qui tirent, et qui sort lentement sous le soc une tranche énorme.

La vigoureuse santé de cet esprit s'affirme plus clairement, quand on compare *l'Annonce faite à Marie* à la première version de l'œuvre, de quinze à vingt ans antérieure, *la Jeune Fille Violaine.* Ce ne sont pas seulement quelques changements de forme; c'est une orientation nouvelle de la pensée. Parti d'un idéalisme effréné, Claudel s'achemine vers le réel. Sans rien sacrifier de son imagination impétueuse, il la dirige et la discipline. Son lyrisme s'enracine et, de la cime à la base, se relie à la terre, à la façon de ces arbres d'Orient, qu'il a chantés :

Des fils en pendent par où ils retournent chercher le sein de la terre, semblables à un temple qui s'engendre lui-même.

La jeune fille Violaine m'apparait comme une âme qui est en quête d'un corps, et qui vient de le trouver enfin dans *l'Annonce faite à Marie.* Travail d'esprit analogue à celui de certains musiciens qui (Hændel, par exemple) ayant créé de belles phrases musicales, passèrent des années à leur chercher le sens précis, la pensée, le personnage, pour qui elles avaient été faites. — Le lieu et le temps de la scène, d'abord, se sont fixés. Il y a dans l'esprit adolescent un certain vague où se complaît son rêve et qui ne peut plus satisfaire le génie mûr et viril. On voit bien çà et là que *la Jeune Fille Violaine* doit se passer de notre temps. Il y est question de nos chemins de fer et des Yankees d'aujourd'hui. Mais aucun des personnages n'a de réalité dans le présent; c'est comme une gageure d'anachronisme paradoxal. Dans *l'Annonce faite à Marie*, ils ont trouvé leur époque d'élection : *la fin d'un moyen âge de convention, tel que les poètes du moyen âge pouvaient se figurer l'antiquité.* Avec une sobriété profonde, une science qui se dissimule, Claudel a évoqué l'atmosphère du pays et du siècle, fait revivre une espèce humaine en partie disparue, enveloppé le miracle de Violaine du miracle plus vaste et plus vertigineux de la Pucelle menant à Reims le roi. — En même temps, la réalité humaine de chaque rôle s'est affirmée. La première *Violaine* était

désincarnée. S'il était possible, à la rigueur, d'entrevoir sa silhouette, à travers quelques mots brutaux de sa sœur *Mara*, il n'y avait aucun moyen de saisir sa personnalité morale. Elle n'avait d'autre raison d'être que de se sacrifier toujours et tout entière.

Tu ne tiens pas à rien de ce qui est à toi; mais que quelqu'un te le demande — tu le lui donnes avant qu'il ait fini de parler.

En vérité, le lecteur ne lui en savait pas plus de gré que Mara. Il n'y a de sacrifice que de celui qui souffre. Le moyen de s'attendrir sur une mourante, qui ne cesse de sourire et dit :

Il est vrai! Ce sacrifice m'a paru si cruel — si aimable — que je n'ai su me garder de le faire.

A chacun son plaisir! Celui-ci n'émeut guère. — Tout autre est la seconde *Violaine*, la robuste fille faite pour vivre et pour aimer, qui, contrainte au sacrifice, l'accepte et adore l'épreuve qu'elle n'a point cherchée. Quel abîme entre l'ancien prologue, d'idéologie lyrique sans aucune humanité, et le prologue nouveau (une des plus belles choses qui soient dans la langue française), où *Violaine*, le cœur ivre du bonheur de son juvénile amour, baise, les larmes aux yeux, un lépreux qui l'aime, et voudrait communiquer un peu de sa joie à tout ce qui souffre sur terre! Comme il devient plus naturel qu'ensuite, ayant pris la lèpre, elle ait le courage de ne pas démentir l'injure de son fiancé, qui l'accuse d'une vilenie : car il en aura moins de peine à se détacher d'elle.

Toutefois, si touchante et si pure que soit la figure de *Violaine*, j'avoue que je préfère aux créations idéalistes de Claudel, qui ne sont pas tout à fait dégagées d'une certaine convention romantique, ses personnages réalistes. Là, il est sans égal. Dans ses héros de l'absolu dévouement, une *Violaine*, une *Sygne de Coûfontaine* (dans *l'Otage*), persistent, malgré des traits d'une humanité saisissante, beaucoup de littérature, un reste de maniérisme préraphaélite, je ne sais quel relent de Villiers de l'Isle-Adam. Mais je ne connais pas, dans tout le théâtre français du XIX[e] siècle, un seul écrivain qui ait créé des types comme le *général-baron Toussaint Turelure* (1) (de *l'Otage*), ou, dans *l'Annonce faite à Marie*, *Mara la noirpiaude*, crevant d'orgueil, de passion, de jalousie, de méchanceté, d'énergie, cette femme qui, déchirée de douleur, ayant perdu sa petite fille, et venant implorer de sa sœur — de sa victime — un bienfait surhumain, ne

(1) *Toussaint Turelure*, fils d'un serf des comtes de Coûfontaine, tour à tour moinillon, jacobin, sans-culotte, conquérant de l'Europe, général baron de l'Empire — brave comme Hector et rusé comme Ulysse — ne reculant devant aucun acte intrépide, ni devant aucun moyen louche — *quantum potes, tantum aude* — forçant par un chantage odieux *Sygne de Coûfontaine* à l'épouser ; au dernier acte, préfet de la Seine, général en chef de l'armée de Paris, qu'il défend contre les Alliés — heureux dans le désordre et le danger, *la guerre, les affaires, un peu d'intrigue, l'aliment du corps et de l'esprit* — tenant de la confiance de l'empereur tous les pouvoirs civils et militaires, et traitant avec le roi — *(je suis l'homme de la France et non point d'un particulier)*; imposant à Louis XVIII la Constitution, *faisant du roi selon Dieu le roi selon Turelure* — sans oublier, bien entendu, son

peut s'empêcher d'abord d'étaler son orgueil, son bonheur (mensonger), afin d'écraser la sœur toujours détestée, tâche de rendre à la lépreuse sa souffrance plus amère, de la faire douter de Dieu — parce qu'elle ne peut supporter que *Violaine*, dans sa misère, soit plus heureuse qu'elle — puis brusquement défaille, supplie, lui met le cadavre de l'enfant dans les bras, crie sa douleur impérieuse, injurieuse, somme *Violaine* et Dieu de ressusciter la morte. — C'est dans de telles créations que le mot : *créer* reprend la plénitude de son sens, créer, des pieds à la tête : os, sang, tripes, chair et âme à la fois. C'est ici le vrai miracle, beaucoup plus que ceux des légendes médiévales. C'est ici que l'on voit la supériorité d'un grand art synthétique sur l'art analytique d'un Henry Bataille, dans la peinture des caractères. Quelques mots suffisent à Claudel, pour évoquer la vie. Mais cet art est celui seulement des forts; et je ne le recommande à aucun des admirateurs de Claudel (qui ne s'évertuent que trop à l'imiter). Il faut être un grand carnassier pour pouvoir emporter la proie entière, toute vive, en sa gueule.

Entre les rôles réalistes et ceux qui sont purement idéalistes, une troisième sorte de personnages participent à la fois de la nature des deux autres, et, les pieds solidement appuyés sur la terre, ils regardent le ciel. Tel le père de *Violaine*, *Anne Vercors*. Ses discours larges et calmes, qu'éclaire çà et là une lueur de malice — un beau sourire intelligent sur une face grave — atteignent quelquefois à une grandeur homérique.

Je voudrais aussi mettre en lumière les dons proprement dramatiques qui s'attestent en cette œuvre, la beauté quasi biblique du tableau qui finit le premier acte, le miracle de la fin du troisième, qui touche à l'ineffable; et cette fresque du peuple, qui fraye à coups de hache, à travers la forêt, la route au roi de France, cette foule réaliste, au parler savoureux et rythmé, dont les répliques s'entrecroisent comme des litanies. Et je voudrais encore louer cette verve gauloise, ce langage cru et chaud, ces mots lourds de sève, fruits juteux du terroir. Il y a dans ce Claudel une vitalité, une vigueur matérielle, et parfois une verdeur, une gaillardise, qui eussent réjoui Molière et Diderot.

Est-ce à dire que, dans ce riche ouvrage, il n'y ait point de défauts? J'en vois de très grands, au contraire, quelques-uns dangereux. Mais la marche du génie de Claudel est si sûre que, de lui-même, il les écartera. Indiquons-les pourtant, quand ce ne serait que pour nous séparer de la troupe de ces amis idolâtres, qui sont le fléau de l'art et qui ont fait tant de mal à Claudel dans l'opinion publique. — D'abord, il me semble que Claudel n'a pas eu, jusqu'au bout, le courage d'élaguer l'idéologie et le lyrisme excessif, qui étouffaient les caractères dans *la Jeune Fille Violaine;* le dernier acte surtout en

intérêt particulier ; au dénouement, fait *comte de Coûfontaine* par le roi qu'il humilie.

Ce caractère extraordinaire, où se mêlent les vices et la grandeur d'une époque, est peint avec une joie admirable. Le dernier acte de *l'Otage* serait sûr, au théâtre, d'un succès éclatant. On pourrait presque lui reprocher cette certitude de l'effet, trop bien machiné.

souffre. Je reproche aussi à la mort de *Violaine* d'être un peu trop une agonie d'opéra. Tout le personnage aurait besoin encore, aux second et troisième actes, de traits plus individuels. — Mais, d'une façon générale, le danger principal que je vois dans les œuvres de ce genre, c'est qu'elles ont pour pivot une situation ou un acte d'héroïsme si exceptionnels que l'action est tout près de paraître un simple jeu esthétique. (Vieux défaut de l'art tragique français, accru au cours des siècles, revu et augmenté : le sublime cornélien, aggravé d'un je ne sais quoi d'hidalgo romantique et de la noble jonglerie héraldique et hiératique d'un Villiers de l'Isle-Adam.) — Les sujets exceptionnels sont peut-être nécessaires à un talent de second ordre : faute de sublime en soi, il le met dans les faits. Mais un génie poétique, comme celui de Claudel, sera d'autant plus grand qu'il prendra des sujets plus simples et plus rapprochés de la réalité ordinaire : car sa grandeur n'est pas dans les objets qu'il voit, mais dans ses yeux. Que Claudel rejette les derniers lambeaux de la défroque romantique : à quelle perfection n'atteindra pas son art !

En terminant cet hommage rendu à un grand poète, je me dis que plus d'un sans doute, parmi mes lecteurs, s'étonnera de l'expression peu mesurée de mon admiration et me soupçonnera de quelque partialité. Cependant, je ne crois pas qu'on puisse trouver, parmi les écrivains français d'aujourd'hui, un homme plus libre que moi de toute attache à Claudel et à son groupe. Je n'ai jamais revu Claudel, depuis les jours lointains où, camarades de classe au lycée Louis-le-Grand, nous revenions ensemble, par le moins court chemin, en causant inlassablement de Wagner et d'Eschyle... ou de Paul de Saint-Victor. Depuis, nos vies et nos pensées ont suivi des routes différentes. En art, en politique, en religion, nous ne servons pas le même Dieu. Depuis dix ans, le catholicisme de Claudel, son attachement au passé monarchique s'affirment toujours plus; toujours plus, depuis dix ans, je m'éloigne de cette foi. Mais que m'importe? Ses idées n'influent pas sur la lucidité de son regard. Il n'est pas de ces pauvres artistes, qui sacrifient la vérité de l'art à la cause politique ou religieuse qu'ils défendent. Le roi, le pape, le prêtre de *l'Otage* ont beau représenter à ses yeux la bonne cause, ses yeux les voient comme ils sont, avec franchise. Un Claudel ne prend pas les hommes pour idoles. Vis-à-vis de ceux de son parti, il est aussi libre que ceux de l'autre parti, et il est plus clairvoyant. Malgré ce qui nous sépare, je me sens plus près de lui que de ceux qui pensent comme moi. Bénie soit la beauté ! Elle plane au-dessus de tous les différends de l'intelligence ! Ce n'est pas seulement pour les croyants : pour nous aussi ont sonné les cloches graves et pures de l'*Annonce faite à Marie* (1).

ROMAIN ROLLAND.

(1) Ce texte de Romain Rolland sur *l'Annonce faite à Marie* fera partie d'un cahier Paul CLAUDEL - Romain ROLLAND (éd. Albin Michel, Cahiers Romain Rolland). Une édition allemande de ce cahier est en cours ; elle paraîtra à Munich à la fin de l'année 1955, avant l'édition française, avec une introduction de Romano Guardini.

L'Annonce faite à Marie

au théâtre de l'œuvre

20 décembre 1912.

Je me suis décidé à laisser Lugné-Poe essayer de jouer *l'Annonce faite à Marie*. J'ai confiance en Mme Kalff, qui a la plus grande qualité et la seule que je puisse demander, l'enthousiasme et la foi en mon œuvre. Quel que soit le succès, j'apprendrai quelque chose...

Il a été dit que j'avais monté la première représentation de l'Annonce faite à Marie, *à la fin de décembre, en 1912. C'est une contre vérité. Celui qui a monté ce chef-d'œuvre, ce fut un grand homme de théâtre : Lugné-Poe, alerté par Marie Kalff. Je n'ai tenu qu'un rôle secondaire, à cette date fatidique de la dramaturgie française contemporaine : je n'ai fait qu'apporter le système scénique, ou si l'on veut, le système sans décor que j'étudiais en Allemagne depuis deux ans. Je n'ai donc rien inventé. Mon mérite a été mince. Il ne présentait qu'un intérêt : celui d'une forte économie pour Lugné-Poe qui, quoiqu'on en ait dit, ne s'est jamais enrichi, n'a pas eu un théâtre à lui pendant quarante ans, et n'en a eu qu'un, fort petit, quand il était déjà vieux.*

Il est naturel qu'alerté par Marie Kalff, cette femme supérieure, Lugné-Poe ait décidé de monter l'Annonce, *version nouvelle de* la Jeune Fille Violaine. *La forme de ce mystère était en opposition formelle avec le théâtre digestif et conformiste du trio Bataille-Porto Riche-Bernstein; également en opposition avec le* théâtre de pensée *de François de Curel que l'on considérait comme un Ibsen français, en quoi on se trompait.*

Le style et la forme même des phrases, (le fameux verset *claudélien) purement lyriques, présentaient les caractéristiques d'une véritable révolution dramatique. Lugné-Poe espérait une bataille. Un seul élément l'inquiétait. Comment présenter ce qu'il appelait* cette bombe? *Louer des décors? Poussiéreux toujours et qui, voulant imiter le réel, n'en présentaient que la laideur.*

A peine suis-je entré, il me dit : Claudel m'a écrit de Francfort d'où vous arrivez : vous avez paraît-il une formule nouvelle pour la présentation des pièces...

Il était trop au courant des choses de théâtre en Europe pour ne pas avoir entendu parler de ce que je venais lui proposer, mais il ignorait les possibilités d'un système alors très récent. Ce système n'était pas celui du décor unique, formule de notre théâtre classique,

mais l'absence de décor, *avec seulement quelques détails nécessaires à la compréhension du spectateur : sièges et meubles facilement placés ou enlevés. Des rideaux de teinte neutre dissimulaient les misères de la scène. Tout reposait sur les éclairages : un feu de projecteur à l'avant-scène fait disparaître le fond, et les personnages prennent une vie exceptionnelle. La rapidité des changements de scènes atteint une vitesse quasi cinématographique.*

Ce système de 1910, Jean Vilar l'a réinventé au T. N. P., ce qui lui permet d'exploiter une scène inhumaine avec le rare bonheur que l'on sait.

Où avais-je appris ces méthodes? A Munich. Dans l'ombre de Rudolph Klein, metteur en scène du Grand Théâtre d'État, du délicieux petit théâtre de la Résidence, et de la scène de l'Exposition permanente dans la capitale de la Bavière.

La variété de ce système est inépuisable. Elle crée une atmosphère de rêve et, il faut le dire, de grandeur, dans n'importe quel cadre. *Revenons à* l'Annonce faite à Marie. *Lugné-Poe me dit :* Je ne disposerai sans doute que de 800 francs... *J'ai été ébloui. Pour* Jedermann, *Rudolph Klein n'avait disposé que de 250 marks au Grand Théâtre de Munich, alors que nous allions travailler à la salle Malakoff sur une scène de 5 m. 50 et de 4 mètres de profondeur...*

J'ai dépensé 380 francs pour l'achat, dans un magasin de nouveautés, de je ne sais quelle étamine grisâtre destinée à tapisser les murs de la scène. Il me restait 420 francs pour la porte de la grange de Combernon, pour la cheminée de la salle des adieux d'Anne Vercors, pour une silhouette lointaine des tours de Montsanvierge, enfin pour l'arbre de la grande scène finale, cet opéra de paroles (comme disait Claudel).

Il n'y avait rien, absolument rien que du noir opaque autour de Violaine *et de* Mara *dans la scène sublime de la résurrection de l'enfant. Mais un rayon rougeâtre envoyé par un projecteur déplorable venait frapper les deux femmes assises. A Munich, nous savions ce que valait ce* truc *simplet. Chose à peine croyable, le public parisien de la générale a applaudi ce décor qui n'existait pas.*

Claudel avait voulu montrer la région de son Tardennois natal aux cinq interprètes, pour les mettre dans l'ambiance. Faute de pouvoir le faire, il m'a invité, un certain dimanche, à déjeuner dans sa maison paternelle. C'était par un de ces jours de fin d'octobre qu'il appelait des adieux du soleil. *Nous suivions une route à flanc de côteau, dit-on dans le pays, celle que suivait le cortège des rois quand ils allaient se faire sacrer à Reims. Une plaine immense, pareille au désert, s'étendait à notre droite. Il me dit tout à coup :* Voilà le pays de Chevoche. *Dans une dépression, c'est un chaos de roches, qui font penser à des blocs de craie plantés de travers, entre lesquels on circule par des couloirs étroits. De petites grottes noires s'ouvrent de-ci de-là, dans ces blancheurs lugubres. C'est ce qu'il voulait me montrer : un de ces réduits sombres où* Mara *est venue implorer* Violaine. *Je n'ai pas regretté mon étamine sombre...*

Récemment, certains critiques ont évoqué à propos de la reprise de l'Annonce *par la Comédie-Française, les trois représentations de* l'Œuvre *à la salle Malakoff, en fin de décembre 1912. Jugeant*

sévère la mise en scène et l'interprétation, certains ont été jusqu'à dire que les trois humbles soirées de l'Œuvre *ont plus fait pour* l'Annonce *que tout ce que notre première scène nationale vient de réaliser. Et les attaques de pleuvoir.*

Je ne discute pas le non-décor *l'ayant pratiqué après* l'Annonce *pour* l'Otage, la Brebis égarée *de Francis Jammes,* Hamlet *monté au début de 1914 par Gémier et Lugné-Poe. Mais j'estime qu'il ne faut en rien systématiser. Gœthe a écrit :* Le théâtre est peinture, musique, poésie. *Un grand théâtre admirablement outillé doit pouvoir monter une pièce avec tous les décors voulus et décrits par un auteur.*

J'ai connu Claudel. S'il avait la tête dans le ciel, il avait les pieds sur la terre. Avec la plus parfaite courtoisie, il savait très bien repousser ce qu'il jugeait contraire à l'esprit de ses œuvres. Je sais de bonne source que rien n'a été fait au Théâtre-Français sans son assentiment formel. Il n'a pu se passer pour l'Annonce *que ce qui s'est déjà passé sur la même scène pour* l'Otage *et pour* le Soulier de satin. *Claudel n'était pas un caractère* passif, *et je crains que ce soit manquer à sa mémoire que de traiter avec tant de virulence ce qu'il a formellement approuvé, voire conseillé.*

JEAN VARIOT

Lettres de Paul Claudel à Marie Kalff

La première personnalité du milieu théâtral qui se soit intéressé à Claudel fut la grande artiste d'origine hollandaise : Marie Kalff. Après la lettre qui ouvre la série que l'on va lire et qui date du temps où Claudel était alors titulaire d'un poste au consulat de Tien-Tsin, on découvre que Marie Kalff faisait partie du minime noyau de lettrés qui comprenait qu'un véritable génie poétique et dramatique venait de surgir en France. Au lieu de s'en tenir à des propos tenus dans un cercle restreint, elle a voulu foncer dans les ténèbres de l'ignorance du public. Si ma mémoire ne me trahit pas, elle a débuté par des lectures en Hollande.

Également on découvrira dans cette lettre le caractère du poète. Il avait conscience de sa valeur, mais il ne s'illusionnait pas sur les lenteurs de la réussite, — et il ne se trompait pas.

On découvre aussi dans cette première lettre, la prudence du fonctionnaire, auquel une œuvre non conformiste peut faire du tort aux yeux des pontifes d'une haute administration. Il ne signe pas *la Ville*, ce début qui est un coup de maître (et qui a enthousiasmé mes vingt ans).

La seconde lettre (Francfort-sur-Mein, 14 mars 1912) et la troisième (du 29 avril 1912) nous apprennent que Marie Kalff, sûre d'avoir raison, est la première personnalité qui ait présenté une pièce de Claudel, par des lectures dialoguées. Il s'agissait de *la Jeune Fille Violaine*.

Dans la seconde lettre, apparaît une certaine partie des idées de Claudel sur l'interprétation dramatique. Il parle déjà de la *musique* des mots, plus importante que le *sens* du vers. (Plus tard, il dira que le dernier acte de *l'Annonce* est un « opéra de paroles ».)

Dans la lettre du 2 mai 1912, Claudel nous apparaît comme un auteur méconnu et qui le regrette. Pourtant, par celle du 23 juillet de la même année, nous apprenons que Lugné-Poe lui a demandé l'autorisation de monter *Partage de Midi*.

Le 27 août 1912, nous trouvons Claudel avec toute sa fidélité envers ses amis. Lugné-Poe veut monter *l'Annonce*. Oui, mais à une condition : Marie Kalff sera Violaine. Et les lettres qui suivent nous montrent le cœur de Claudel. Marie Kalff est obligée de partir pour Davos, et voilà notre poète désespéré, non par la défaillance forcée d'une grande interprète, mais de savoir qu'elle souffre. Il y aura la revanche. C'est Marie Kalff, guérie, et pas une autre, qui jouera *l'Échange* avec Dullin, chez Copeau.

J. V.

I

Consulat de France à Tien-Tsin.

20 février 1909.

Mademoiselle,

MES amis Gide et Suarès et Mme Berthelot m'ont entretenu de l'aimable et généreuse pensée que vous avez eue de porter à la scène un de mes drames. En dehors d'un cercle très restreint d'amis

très intimes, je n'ai pas été assez habitué à rencontrer au dehors un peu d'accueil et de sympathie pour que votre courage ne me touche profondément, en même temps qu'il me laisse un peu surpris.

Croyez-vous que le public puisse considérer mes drames autrement que comme des extravagances, d'ailleurs profondément ennuyeuses? Pour moi j'en doute fort.

Cependant, une représentation serait d'un prix inestimable en me procurant, par la vision extérieure, un moyen d'excellente critique sur mon art, — en même temps que le développement de certaines idées que j'ai dû enfouir depuis longtemps en moi-même, pensant que toute idée de réalisation scénique m'était pour toujours interdite. Rien ne me serait plus précieux au point où j'en suis parvenu que le contrôle de mes yeux et de mes oreilles. Actuellement je suis comme un musicien sourd.

Et voilà cependant que je suis obligé de repousser cette main que vous me tendez. Ne doutez pas que pour le faire je n'aie eu des raisons très graves et à vrai dire irrésistibles. La principale résulte de ma qualité de fonctionnaire qui m'a obligé jusqu'ici à l'anonymat et à des tirages restreints et ne me permet pas le scandale d'un art indépendant. Répudiant avec horreur la plupart des idées de mes contemporains, je suis trop heureux de pouvoir vivre en me cachant.

Veuillez faire part de mes regrets profondément sentis à M. Bour et à M. Lenormand; je leur suis de tout cœur reconnaissant et suis honteux de reconnaître ainsi leur dévouement.

J'écris à *l'Occident* pour qu'on vous envoie un exemplaire du *Partage de Midi* que vous me permettrez de vous offrir. C'est à mon avis, le seul de mes ouvrages qui soit actuellement à peu près acceptable sur la scène (avec *l'Otage* que j'écris en ce moment). Lisez-le et dites-moi ce que vous en pensez. Qui sait si un jour ou l'autre nous ne trouverons pas de circonstances meilleures? J'ai complètement changé dans ma tête les décors des deux et troisième actes qui seront très impressionnants.

Je vous baise respectueusement les mains .

PAUL CLAUDEL.

II

Francfort-sur-Mein.

Le 14 mars 1912.

Madame,

Je reçois votre gracieuse lettre et vous suis infiniment reconnaissant de ce que vous voulez bien faire pour répandre la connaissance de mon nom et de mes œuvres, et ce que vous avez déjà fait pour moi en Hollande et en France. C'est un bien vif regret pour moi de ne pouvoir être à Paris le 25 pour vous applaudir. C'est toujours un moment bien grave pour un artiste que celui où son œuvre lui devient définitivement extérieure et commence à s'animer et

à vivre d'une vie qui lui est propre. Tout ce que j'entends dire de votre talent me fait croire qu'il n'y a pas d'actrice plus qualifiée que vous pour l'initiative courageuse que vous avez prise. Mes meilleurs vœux vous accompagnent.

Si je me permettais de vous donner des conseils pour l'interprétation de mon théâtre, ce serait pour attirer votre attention sur les principes suivants :

1º La *musique* est plus importante que le *sens* du vers et le domine.

2º Ne pas chercher à la manière des gens du *Théâtre-Français* à faire comprendre toutes les nuances du texte et à faire un sort à chaque mot, mais se placer dans un tel état d'esprit que le texte ait l'air d'être l'expression obligée de la pensée du personnage, un moment incarné.

3º *Éviter les mouvements et expressions de physionomie inutiles.* Rien de plus beau et de plus tragique qu'une immobilité complète. Toujours *l'attitude* plutôt que le *geste.*

4º Respecter mon vers qui est l'unité respiratoire et émotive, et doit vous guider dans la déclamation.

Si vous avez besoin de renseignements plus détaillés je suis entièrement à votre disposition.

D'ailleurs Francfort n'est qu'à onze heures de Paris...

Veuillez croire, chère madame, à mes vœux et remerciements renouvelés et à l'expression de ma bien sincère sympathie.

PAUL CLAUDEL.

Merci pour les cartes envoyées à ma famille, je suis bien content de savoir que Byvanck est encore vivant ! C'est le premier qui ait écrit sur moi. Depuis vingt ans, je n'ai pu entrer en communication avec lui.

III

Francfort-sur-Mein.

29 avril 1912.

Chère Madame,

Des gens peu susceptibles d'emballement et d'émotion (mes propres parents) me disent que jeudi dernier votre foi et votre passion ont tout emporté, et que vous avez imposé au public ces personnages si étrangers à sa pensée habituelle. Arthur Fontaine m'écrit qu'il a été surpris de voir combien mes drames portés à la scène par vous, devenaient clairs, directs, et faciles à suivre. C'est un amer regret pour moi de ne vous avoir pas entendue. Je puis maintenant vous avouer que j'avais les plus grands doutes sur la possibilité de détacher quelques scènes de mes drames et de les faire comprendre à l'auditeur. Je vous dois une vive émotion, une profonde reconnaissance,... et de nouvelles préoccupations sans parler d'une vraie curiosité !

Serez-vous à Paris vers le commencement de juillet? Je vous prie d'agréer, madame, mes respectueux hommages.

PAUL CLAUDEL.

IV

Francfort-sur-Mein.

2 mai 1912.

Chère Madame,

Les nouvelles continuent à m'arriver de tous côtés du grand succès que vous avez remporté jeudi dernier et augmente mon regret de n'avoir pas été du nombre de vos auditeurs. Vous avouerai-je que la principale raison qui m'a empêché de me rendre à Paris est un certain sentiment de timidité à l'idée de voir mes personnages portés au dehors, dans des conditions de réalisation fragmentaire qui m'inspiraient quelque défiance. Injustifiée, je dois le dire, d'après ce que m'écrivent tous mes amis. Je ne sais comment vous remercier de l'effort si brave et si désintéressé que vous avez fait pour moi. Que peut désirer un poète sinon que sa parole porte et soit répandue?

Les raisons prétendues qui s'opposent à la réalisation scénique de mon œuvre sont les mêmes qui pendant vingt ans ont eu pour résultat de faire observer autour de mon nom un silence rigoureux. Trop fier pour protester ou pour demander rien, je suis cependant très reconnaissant à ceux qui, comme Mauclair et comme vous, ont passé outre !

Vous me permettrez de vous offrir comme souvenir de cette grande journée, un exemplaire du *Partage de Midi* et des *Odes*.

Veuillez agréer, chère madame, mes hommages respectueux.

PAUL CLAUDEL.

V

Francfort-sur-Mein.

23 juillet 1912.

Chère Madame,

Ma position à l'égard de *Partage de Midi* est la suivante. Quand il fut question pour la première fois entre Lugné-Poe et moi, il y a deux ans, de la représentation de ce drame, je n'y avais d'abord vu aucun inconvénient ; puis un scrupule me vint et j'eus l'idée de consulter Mgr Baudrillart, aujourd'hui recteur à l'Université catholique, ayant fait jadis de lui le confident de la triste histoire dont le *Partage* est la transposition scénique. Il me déconseilla formellement toute représentation. Je n'ai qu'à m'incliner, quoi-

qu'il m'en coûte. Des représentations semi-privées auraient certainement, je suis sûr, maintenant que je vous ai entendue, un grand succès et ne me laisseraient sans doute plus aucun courage pour m'opposer à une représentation publique. Ce serait mal. Ne me tentez pas.

Croyez qu'il m'en coûte beaucoup de vous donner cette réponse. Il m'en coûte de voir refuser la vie extérieure aux enfants de mon imagination. Je suis à un moment de ma carrière littéraire où l'expérience de la scène me serait bien nécessaire. Je sais que j'aurais beaucoup à apprendre de ce côté. Tant pis !

Il m'en coûte surtout de vous attrister et de vous refuser la possibilité d'incarner un rôle que vous avez fait si profondément vôtre. C'est bien mal reconnaître ce que vous avez fait pour moi... Ne m'en veuillez pas trop. Je suis lié par une force supérieure et qu'il ne m'appartient pas de discuter.

Si Lugné-Poe veut monter avec vous *l'Annonce faite à Marie*...

Adieu, chère madame.

Pardonnez-moi. Moi aussi j'ai été bien heureux de vous connaître, je me hâte de vous écrire pour mettre l'irrévocable entre cette tentation et moi.

PAUL CLAUDEL.

VI

Francfort-sur-Mein.

27 août 1912.

Chère Madame,

Je reçois la lettre de Lugné-Poe, en même temps que la vôtre ; je lui donne l'autorisation qu'il demande, à condition, bien entendu, que vous soyez Violaine.

C'est une grosse partie que je joue, et ce n'est pas sans émotion que j'aborde la scène. Mais j'ai pleine confiance en vous. L'expérience ne pourra réussir que si tous vos camarades sont animés de la chaleur et de la foi en mon œuvre dont vous êtes remplie. Des questions nouvelles vont se poser à moi. Avez-vous quelque idée des acteurs qui vous donneront la réplique? La question des voix est très importante, car la dernière scène est toute de musique.

Lugné-Poe me demande des modifications et des coupures, — tout en m'avouant qu'il n'a pas encore lu *l'Annonce faite à Marie.* — Enfin, nous nous arrangerons.

Je suis loin d'être aussi intransigeant qu'on se l'imagine, et ne suis au contraire, par goût naturel, que trop enclin aux tripatouillages. Le rôle de Mara est très important.

Je serai sans doute à Paris vers le 15 octobre. Si c'était absolument nécessaire, je pourrais même y aller avant.

Quelles sont les ressources de Lugné-Poe, et sur quoi puis-je compter comme décors?

Il faudrait sans doute que je vous montre mon pays et l'atmosphère dans laquelle le drame a été écrit.

Je vous baise les mains.

PAUL CLAUDEL.

VII

Francfort-sur-Mein.

30 septembre 1912.

Chère Madame,

Votre lettre m'a consterné. Je l'ai aussitôt transmise à Lugné-Poe en lui disant que je considère votre maladie comme un cas de force majeure et qu'en ce qui me concerne, j'étais prêt à attendre tant qu'il faudrait.

Vous trouverez, ci-joint, sa réponse.

Que faire? Il me semble difficile de porter un si grave préjudice à un galant homme qui a eu confiance en moi, au moment où déjà il se trouve totalement engagé, et cependant, ce n'est pas gai pour moi de prendre le premier contact avec le public par une Violaine autre que vous.

Où trouver une autre actrice qui ait la même flamme et la même intelligence de mon œuvre? Si j'avais eu connaissance de votre état de santé, j'aurais refusé d'emblée les propositions de Lugné-Poe ; maintenant je crains qu'il ne soit trop tard.

Guérissez-vous vite.

Je vous serre les mains avec beaucoup de tristesse.

PAUL CLAUDEL.

VIII

Paris.

15 octobre 1912.
37 quai d'Anjou.

Chère Madame,

Je suis à Paris depuis quelques jours pour la préparation de *l'Annonce*. Les « Violaine » que j'ai vues ne me font pas oublier la figure idéale que j'avais trouvée en vous. Il faudra tout leur seriner. Mon choix s'arrêtera sans doute sur Lara. — Quel crève-cœur pour moi de ne pas vous avoir, car c'est sur Violaine que repose tout le rôle.

Je suis obligé d'aller à la campagne chez mes vieux parents et j'y serai jusqu'à mardi. Ne pouvez-vous retarder d'un jour votre départ pour Davos? Je désire tant vous voir et vous serrer la main.

Croyez-moi toujours, votre dévoué et reconnaissant.

PAUL CLAUDEL.

IX

Francfort-sur-Mein.

19 novembre 1912.

Chère Madame,

Espérons que vous trouverez promptement la guérison dans les bras *de notre sœur la neige*, pour parler comme saint François, et que cette terrible bouillotte se remettra à mijoter honnêtement à petit feu, comme il convient. Je n'essaie pas de vous consoler... Si je devais passer toute la journée ficelé dans un sac de fourrure, sans autre distraction que de regarder d'absurdes patineurs, je serais de fort mauvaise humeur. C'est pourtant vrai que les malades sont vraiment des élus et des délégués et que leur état est privilégié. Ce sont des choses qui sont faciles à dire à un homme bien portant. Quand je serai à Paris, je tâcherai de me procurer et de vous envoyer le livre dont je vous ai parlé et qui est plein d'histoires merveilleuses. C'est à ces élus du Paradis de la douleur que pourraient s'appliquer ces admirables vers du poète Sâadi, que je lisais hier : *Quand le rossignol chante son amour, il n'y a pas une épine de la rose qui ne soit une langue pour le remercier.*

On me laisse absolument sans aucune nouvelle au sujet de ma pièce. Je suppose que mes interprètes sont en train de se livrer au travail matériel d'apprendre par cœur. Je crois que j'arriverai à peu près à ce que je veux pour les intonations, surtout avec Mme Iribe. Les études que j'ai faites m'ont déjà appris beaucoup de choses, par exemple qu'il faut accentuer sur la consonne et non pas sur la voyelle et qu'on obtient plus d'effet en portant la voix sur les toutes dernières syllabes. Par exemple : il est bien plus énergique de dire, au lieu de

... ce petit être qui *criiie*
ce petit être qui *crrrrie*

et au lieu de

... l'obscurcissement comme d'un *ombrage* très obscur
l'obscurcissement comme d'un ombrage très *obscur*.

Ce qui m'inquiète encore, ce sont les gestes, car là ce n'est plus du tout ma partie, et Lara a paru stupéfaite quand je lui ai dit que pour les gestes on ne pouvait absolument pas s'en rapporter à l'inspiration du moment, mais qu'il fallait les étudier avec autant de soin que les intonations.

Le problème est d'arriver à quelque chose qui soit à la fois beau, pathétique, et aisé. Aurai-je assez de répétitions pour cela? Et d'ailleurs est-il bien sûr que cette pièce sera représentée au milieu de cette Europe en flammes?

Bientôt, j'espère, c'est avec vous que je pourrai étudier.

Lugné-Poe revient le 24 de tournée dans les Norvèges. J'irai à Paris vers le 3. Ce brave Poe a une voix de tonnerre et le « Pierre

de Craon » qu'on m'a donné a une voix de chantre. Ce n'est pas tout à fait ce qu'il faudrait pour l'opéra qu'est le final.

Je vous baise les mains. Donnez-moi quelquefois de vos nouvelles.

PAUL CLAUDEL.

X

Francfort-sur-Mein.

26 décembre 1912.

Chère Madame,

J'ai reçu votre pauvre lettre qui m'a fait la plus grande peine. Sachez puisque cela vous intéresse que *l'Annonce* a en effet remporté un grand succès de public et de presse. Il n'y a pas une voix discordante (cela même m'inquiète un peu). Le meilleur de mes acteurs a en effet été Magnat, superbe d'intelligence, d'intonation, et d'attitude, et à qui, naturellement, presque personne n'a rendu justice. Mme Frappa dans Mara a joué avec énergie et tout à fait selon mon cœur. Lara, qui au début me satisfaisait bien peu, et même m'énervait, s'est montrée d'un zèle, d'une ardeur, d'une bonne volonté, auxquels je dois rendre justice, et à la fin elle est devenue vraiment excellente. (Malheureusement bien mal fagotée dans le deuxième acte avec ce crucifix sur le ventre !)

Les chœurs de la *schola* avec cette bonne vieille Mme Jumel, comme ange-coryphée, ont été délicieux. Mais pourquoi dites-vous que la pauvre Kalf était oubliée? Pas de moi en tout cas, ni d'aucun de mes amis.

Je ne cesse de penser à vous, je vous vois abandonnée dans votre sac de fourrure au milieu de la neige et je voudrais que vous me croyiez, quand je vous dis que vous m'inspirez la plus tendre et la plus sincère compassion. J'ai été plusieurs fois sur le point de vous écrire longuement et gravement et puis je me suis dit que ce n'était pas à moi de jouer le rôle de prédicateur. Et cependant, il me semble que je comprends si bien (de loin !) ce que doit être la maladie, et ce mur infranchissable qu'elle met entre nous et le reste des vivants, ce vide affreux qu'elle crée, que Dieu, ce tendre père, ce tendre ami, ce tendre époux, cet aimable enfant aussi dont Noël nous fait souvenir, ne vient pas le combler. Mais il est sans doute trop tard pour vous parler de tout cela, car M. Lenormand m'a dit que vous alliez beaucoup mieux et que vous seriez sur pied dans un mois.

Je vous baise les mains.

PAUL CLAUDEL.

Le poète dramatique

Moins de murmures dans la forêt à la Saint-Jean d'été,
Il est un moins nombreux ramage en Damas quand au récit des eaux qui descendent des monts en tumulte
S'unit le soupir du désert et l'agitation au soir des hauts platanes dans l'air ventilé,
Que de paroles dans ce jeune cœur comblé de désirs!

Ainsi s'exprimait Claudel sur lui-même au début de la troisième des *Cinq grandes odes,* le *Magnificat.* Ce sont ces paroles qui sont devenues des personnages inventés et qui ont fourni la matière d'une œuvre dramatique énorme, depuis *Tête d'or* jusqu'à *Jeanne au bûcher.* Non pas, du reste, que les personnages soient premiers dans l'intention théâtrale de Claudel. Ce qui est premier, c'est l'action elle-même, un certain nœud qu'il s'agit de défaire. Il s'en était expliqué lui-même dans *les Muses :*

Quand les Parques ont déterminé
L'action, le signe qui va s'inscrire sur le cadran du Temps comme l'heure par l'opération de son chiffre,
Elles embauchent à tous les coins du monde les ventres
Qui leur fourniront les acteurs dont elles ont besoin,
Au temps marqué ils naissent.

Tête d'or.

Au principe de l'action dramatique, il y a une certaine tension, qui résulte d'une rencontre, et c'est ce que montre admirablement le début de *Tête d'or.* Le premier personnage qui entre en scène, d'abord seul, est le jeune *Cébès,* qui représente l'inquiétude et la déréliction de l'adolescence. Il est placé devant les choses de ce monde au moment où l'hiver cède au printemps, et il constate sa propre impuissance. On dirait que tout cela autour de lui pose une question adressée à *Cébès* lui-même, mais qu'il est incapable de formuler parce que, la formuler, ce serait déjà, d'une certaine manière, y répondre. Il est atteint du mal de vivre et il rencontre *Simon Agnel,* qui deviendra plus tard *Tête d'or.* Celui-ci est l'âge mûr. Nous ne savons pas s'il était beaucoup plus âgé que *Cébès,* mais il porte en terre la femme qu'il a aimée, et cette première rencontre avec la mort fait de lui un homme mûr.
L'action dramatique naît donc de cette confrontation entre

l'adolescence et la maturité. A la question informulée de *Cébès*, *Simon Agnel* apportait une réponse : celle d'Alexandre, celle de César, celle de Napoléon. Ce qu'on peut faire de ces choses qui nous interrogent sans rien dire et qui paraissent attendre de nous on ne sait quoi, c'est les conquérir, leur imposer sa propre loi, la loi de l'homme. Mais la mort, à la fin, triomphe de toutes nos victoires. Tel était ce premier drame, où Claudel exprimait avec violence et démesure, le conflit entre une aspiration illimitée et les limites que, dans le temps et dans l'espace, la nature nous a imposées. C'est le type même d'un drame *cathartique* (purificateur), suivant la formule aristotélicienne.

Je pourrais continuer à montrer, dans tout ce premier cycle du théâtre claudélien, comment chaque pièce nouvelle répond à une forme nouvelle de la question que Claudel ne cesse de s'entendre poser. Au fur et à mesure que les années passent, la réponse devient plus ferme et plus décisive, jusqu'au *largo* du *Repos du Septième Jour*. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que le théâtre de Claudel, dès l'origine, répond à une sorte de nécessité intérieure. Il est moins divertissement, pour l'auteur comme pour le spectateur, qu'expression incoercible de *sentiments forts et profonds* qui devaient, d'une manière ou d'une autre rencontrer une issue. C'est pourquoi Claudel s'inspire du théâtre grec, et plus spécialement de celui d'Eschyle, où l'on ne trouve pas la psychologie déjà raffinée d'Euripide, ni non plus l'harmonie et l'équilibre de Sophocle. Les origines religieuses du théâtre affleurent encore partout dans Eschyle. L'homme, mal exorcisé de la fatalité, tente pourtant de découvrir les routes de la liberté.

C'est une libération aussi que recherche Claudel : non point d'une fatalité que le christianisme a brisée en lui, mais de la vanité de toutes ces choses autour de nous, qui font semblant d'exister, et qui pourtant ne sont pas, car Dieu seul est. Bien qu'il se soit parfois défendu d'avoir tiré quelque chose de l'enseignement philosophique de l'Extrême-Orient, on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit pour lui de traverser le voile de Maya. Seulement le chemin était long, presque interminable, qui devait enfin le conduire à cette bienheureuse liberté des enfants de Dieu. Il ne suffisait pas de quitter la famille et le pays natal, de secouer sur la ville maudite la poussière de ses souliers, ni même d'opposer l'abnégation de *Violaine* à la volonté terrienne de possession de *Mara*, ni encore, comme dans *l'Échange*, de montrer qu'une liberté authentique ne peut se fonder que sur l'obéissance à la loi.

On pourrait, sans doute, se retirer d'entre les hommes et puisque nous ne savons au juste ce que Dieu attend de nous, lui tout donner, d'un seul coup, sans rien retenir. Mais, pour cela, il faut être agréé. Claudel, en 1900, à la suite d'un séjour à Ligugé, eut le sentiment d'avoir été refusé, que Dieu le renvoyait au monde qu'il avait voulu quitter, pour y remplir une tâche sur la nature de laquelle il était moins éclairé que jamais. C'est alors que se produisit dans sa vie la crise que devait traduire *Partage de Midi*, qui ouvre le deuxième cycle de son théâtre.

Partage de Midi.

L'amour a généralement donné naissance à des drames psychologiques. Mais c'est vouloir ne rien comprendre au théâtre de Claudel que d'en faire, à quelque degré que ce soit, un théâtre psychologique, où les mobiles des personnages seraient analysés et déduits. Pourquoi *Ysé*, lorsqu'elle a rencontré, jeune fille, *Amalric*, n'a-t-elle pas voulu l'épouser? Pourquoi a-t-elle préféré *de Ciz?* Et qu'y a-t-il aujourd'hui entre elle et *Mesa?* Il ne faut pas chercher à le saisir conceptuellement. En un sens, comme les personnages féminins des premiers drames, comme la princesse dans *Tête d'or*, comme *Lâla* dans *la Ville*, comme *Violaine* et *Mara* dans *la Jeune Fille Violaine*, comme *Marthe* et *Lechy Elbehnon* dans *l'Échange*, *Ysé* est un symbole. Elle est la Femme. Mais le symbole ici est habillé de chair. Elle n'est pas n'importe quelle femme, mais cette femme-ci, qui a toute une histoire derrière elle et une destinée parfaitement singulière. Cela n'ôte rien, du reste, à la généralité de sa signification. Dans l'existence de toute femme, il y a peut-être ainsi un *de Ciz*, un *Amalric* et un *Mesa*, selon qu'elle s'attache à l'homme comme à une faiblesse, comme à une force ou comme à une vocation spirituelle.

On ne saurait, à cet égard, exagérer l'importance de *Partage de Midi*. Précisément depuis les Grecs, et peut-être depuis Shakespeare, jamais le théâtre n'avait ainsi conféré à l'anecdote une valeur universelle. Presque rien n'est inventé dans *Partage de Midi*, au moins dans les deux premiers actes et une bonne partie du troisième. Les choses se sont réellement passées ainsi et, si les paroles ne furent pas textuellement prononcées, elles auraient pu l'être. Elles ne font qu'exprimer parfaitement une situation qui fut donnée, et qui est une situation très particulière. Néanmoins l'essence de la femme, la féminité s'y trouve aussi totalement contenue, car *Ysé* n'est pas seulement épouse ; elle est mère. Une mère dénaturée, dira-t-on. Mais surtout une mère déchirée entre des aspirations contradictoires et qu'elle ne peut satisfaire ensemble.

Ce qui est vrai d'*Ysé* ne l'est pas moins des trois personnages masculins. Chacun d'eux puise ses traits dans la situation la plus particulière, mais il représente aussi un type essentiel et général. Alors que, dans tout le premier cycle du théâtre claudélien, le général l'emportait sur le singulier, un exact équilibre est atteint dans *Partage de Midi*. Les quatre personnages ourdissent une trame qui leur appartient en propre, et ils parlent cependant à chacun de nous un langage qui semble fait pour lui seul. Ils éclairent notre expérience la plus intime et la plus authentique. Ils ne prononcent pas un mot que nous n'aurions pu dire ou entendre, dans telle ou telle circonstance précise, comme si l'humanité avait donné mission à Paul Claudel de l'exprimer.

Telle est bien, en effet, la vocation du poète dramatique, qu'il ne parle pas pour lui seul, mais que la foule dans le théâtre prend forme et conscience à son incantation. Voilà pourquoi *Partage de*

Midi prend place, à côté de *Tristan et Yseut*, parmi les poèmes qui expriment à jamais une passion humaine, quelles que soient les formes particulières qu'il lui arrive de revêtir. Sans doute fallait-il la longue et difficile préparation de tout le premier cycle dramatique pour atteindre enfin à cette plénitude.

A partir de ce moment s'ouvre pour Claudel une nouvelle carrière. Jusqu'alors ses drames avaient été situés en dehors du temps et de l'histoire. Impossible de déterminer l'époque de *Tête d'or* ou de *la Ville*, sinon que, peut-être, dans cette dernière, on pourrait trouver quelques souvenirs de la Commune de Paris, mais transposés et promus à une généralité sans âge. De toute manière il ne pouvait s'agir de souvenirs personnels du poète. *La Jeune Fille Violaine*, c'était bien, sans doute, le Tardenois natal, mais aussi un pays de légende et ce drame rustique pouvait se situer n'importe quand. *L'Échange*, ce rapport entre l'Europe et l'Amérique, n'était pas moins étranger à l'Histoire. Quant au *Repos du Septième Jour*, la Chine qu'il évoquait n'avait pas d'âge. C'était l'Empire millénaire, assis au milieu du monde, et qui réunit en lui l'universalité des vivants.

Combien l'atmosphère est changée avec *l'Otage!* Certes, dans sa grande trilogie, comme dans *le Soulier de satin*, Claudel prend de nombreuses et légitimes libertés avec l'Histoire. Mais il en respecte les lignes fondamentales et les libertés qu'il se donne n'ont pas d'autre objet que de les mieux faire paraître. C'est bien ici la France de l'Empire, au lendemain de la Révolution, lorsque toutes les vérités jusqu'alors incontestables ont été brusquement remises en question, au point qu'il n'est pas raisonnable d'imaginer qu'elles puissent jamais être rétablies dans leur solidité primitive. Le sujet est, au fond, le même que celui de *Partage de Midi*. Il s'agit toujours essentiellement du *mariage*, et je ne parle pas simplement de celui de *Sygne* avec *Turelure*, mais du mariage entre la France et le roi légitime. L'un est l'image et le symbole de l'autre. *Sygne* a été *manquante*. L'union qu'elle a contractée avec *Turelure* n'était pas un véritable mariage parce qu'il n'y avait pas eu, d'un côté, plein et total consentement. De la même façon le roi restauré, qui s'appuie précisément sur *Turelure*, prêt à servir tous les régimes, est mal restauré.

Le Pain dur.

Aussi l'histoire se poursuit et *l'Otage* n'est que le premier morceau d'une trilogie, qui se continue par *le Pain dur*. Nous voici, cette fois, sous la monarchie bâtarde de Juillet, et le héros du drame est aussi une espèce de bâtard, Louis-Napoléon *Turelure* comte de *Coûfontaine*, le fils de *Turelure* et de *Sygne*, justement. En lui se combattent l'hérédité de son père et celle de sa mère. Il a été un brave officier en Algérie et un loyal compagnon pour la comtesse Lumîr, une émigrée polonaise. En cela on peut reconnaître la ligne des *Coûfontaine*, bien que *Turelure* aussi, dans son jeune temps, ait su se battre. *Lumîr* voudrait qu'il devînt le meurtrier de son père parce que, ce crime accompli, il n'aurait

d'autre ressource que de la suivre en Pologne. Ce meurtre, moralement accompli, mais légalement impunissable, évoque d'abord celui de *Clytemnestre* par *Oreste*. Le héros grec vengeait son père. *Louis Turelure* venge sa mère, et il le fera de toutes les manières, puisqu'il vendra, à la fin, le crucifix de bronze que *Sygne* avait rapporté dans sa maison, et vers qui elle s'était retournée avec colère, au jour de son épreuve. On ne peut s'empêcher d'évoquer aussi le thème du parricide dans *les Frères Karamazov*. Claudel a parlé un jour de l'influence qu'avait eue sur lui Dostoïevski, et nous en rencontrons ici une preuve matérielle.

Mais si *Louis Turelure* avait accompli un acte sanglant, il aurait été non seulement contraint de suivre *Lumîr* et de se dévouer avec elle à une cause désespérée ; mais encore il n'aurait recueilli, du double héritage, que celui de sa mère. Innocent aux yeux de la loi, il lui devient possible de recueillir l'héritage de *Turelure*, et non pas seulement ses biens, mais aussi son caractère. Il laissera donc *Lumîr* s'en aller seule vers son destin et il épousera la Juive *Sichel*. Ce mariage n'est guère plus libre que celui autrefois contracté par *Sygne*, mais il est accepté. Telle est la société française au milieu du siècle dernier, qui rompt ses dernières amarres, qui fonde un nouvel empire colonial, qui ne secourt pas la Pologne, qui est gagnée par la fièvre spéculative et qui transforme en manufactures les anciennes abbayes. Tout cela est d'un réalisme extraordinaire, comme l'était déjà le premier acte de *Partage de Midi.*

Les choses, du reste, ne pouvaient pas en rester là. De même que *les Choéphores* appelaient *les Euménides*, *le Pain dur* appelle *le Père humilié*. L'atmosphère et le ton de ce dernier drame sont aussi différents que possible de ceux du *Pain dur*. Trop de choses s'y mêlent pour que le dessein en soit parfaitement clair. La leçon d'histoire continue. Après le trône de France, c'est le pouvoir temporel du pape qui vacille sous les coups du jeune nationalisme italien. Telle est l'humiliation du Père. Mais elle est ailleurs aussi, dans le fait que son neveu *Orian*, celui en qui il a mis toutes ses espérances, va le décevoir et qu'au lieu de porter la lumière à toutes les âmes, il se contentera d'éclairer la seule *Pensée*, fille de *Louis Turelure* et de *Sichel*. Nous retrouvons là un écho du drame de *Partage de Midi*. Les thèmes qui s'entrelacent ici sont trop nombreux et trop disparates pour faire un tout harmonieux. Nous touchons du doigt la faiblesse essentielle du théâtre de Claudel. Les ressorts en sont quelquefois trop faibles et trop artificiels pour soutenir l'action. Ils sont imposés par un décret arbitraire de l'auteur. Il est difficile, dans *l'Otage*, de nous faire croire qu'il n'y avait aucun autre moyen pour *Sygne* de sauver le pape que d'épouser *Turelure*. Mais Claudel avait besoin que *Sygne* épousât *Turelure* malgré elle. Il lui fallait nous montrer l'affrontement de Pierre et de César. Il n'a pas été difficile sur le choix des moyens. Et cela passe, à la faveur d'une scène trop belle pour être tout à fait vraie : le dialogue du curé *Badilon* et de *Sygne*.

De même dans *le Pain dur*, il n'y aurait point de drame sans

ces misérables vingt mille francs que *Turelure* s'obstine à ne point vouloir lâcher ; si l'un ou l'autre des deux pistolets que *Louis* braque sur la poitrine de son père ne ratait pas, le drame prendrait une autre tournure ; et de même, si *Turelure* n'avait pas mis toute sa fortune entre les mains de *Sichel* et de son père *Ali Habenichts*. Cela fait beaucoup de choses un peu fortes pour une seule action dramatique. Mais que dire du *Père humilié* et du caractère irréel des deux frères jumeaux, *Orian* et *Orso*, entre lesquels le cœur de l'aveugle *Pensée* n'hésite pourtant pas ! On jurerait que Claudel fut ici sournoisement visité par l'ange du bizarre. Cet aspect de la trilogie fait un trop violent contraste avec le réalisme historique du reste. On peut en dire autant, d'ailleurs, de toute la fin du troisième acte de *Partage de Midi*.

Ce défaut était beaucoup moins apparent dans les drames du premier cycle parce qu'ils se situaient en dehors de la réalité quotidienne. J'ai dit que le théâtre de Claudel n'était pas psychologique. Mais ce refus de la psychologie est admis d'autant plus difficilement que la réalisme est plus apparent. Je n'ignore pas qu'est vraisemblable tout ce qu'un auteur dramatique est en mesure de nous imposer comme tel. Mais il y faut au moins une certaine unité d'atmosphère. *Macbeth* est invraisemblable, et nous n'en sommes pas gênés, parce que les personnages de *Macbeth* sont situés dans une Écosse légendaire et que la seule vérité à laquelle ils puissent prétendre est une vérité universellement humaine, qui n'a rien à voir avec les mœurs d'un temps et d'un pays déterminés.

Claudel devait, d'ailleurs, réussir cette difficile synthèse du symbolique et du réel, d'abord dans *l'Annonce faite à Marie*, dont l'élaboration quasi définitive suivit de peu *l'Otage*. Là aussi, il a délibérément choisi un cadre historique, la fin du moyen âge, l'époque de Jeanne d'Arc et du Grand Schisme d'Occident, qui est presque aussi celle des grandes découvertes maritimes. C'est déjà le cadre du *Soulier de satin* et de *Christophe Colomb*. Mais si la tragédie paysanne peut demeurer enracinée au sol de Combernon, n'est-ce point parce que la vie des gens de la terre est demeurée pendant des siècles, et peut-être pendant des millénaires, pareille à elle-même, en sorte que l'anecdote y a toujours une valeur exemplaire et qu'ainsi la haute tour de Monsanvierge, qui domine le paysage, ne nous y paraît pas plus déplacée que l'humble colombier?

Ayant terminé sa trilogie, cette espèce d'*Orestie* moderne, Claudel eut l'idée de la compléter, comme faisaient autrefois les poètes athéniens, par un drame satyrique, et ce fut *Protée*, l'une de ses réussites les plus parfaites, car ici la fantaisie pouvait sans danger se donner libre carrière. On avait pu observer bien des fois, dans les œuvres antérieures, des passages d'un humour très particulier. *Protée* est tout entier de cette veine-là, ce qui n'empêche pas la plus grande poésie de s'y déployer sans effort. Le mythe des deux *Hélènes* : la fidèle, *Hélène de Sparte* et l'infidèle, *Hélène de Troie*, est un des plus beaux et des plus vrais que Claudel ait jamais imaginés. Il ne faut rien de moins que le chœur

des divinités de la mer pour leur servir d'escorte et d'accompagnement.

Le Soulier de satin.

Mais j'ai hâte d'en venir à ce *Soulier de satin*, qui constitue la somme et l'aboutissement. Deux thèmes fondamentaux, depuis l'origine, ne cessaient de courir parallèlement et de s'entrelacer : celui de la conquête du monde et celui de l'amour humain. Voici qu'ils se rejoignent et se composent dans une parfaite harmonie. Claudel a enfin trouvé le climat qui lui convenait entre tous, et qui est celui de l'époque baroque. Le baroque, c'est à la fois l'utilisation des principes de l'architecture antique pour les besoins du culte catholique, et l'art de l'Espagne du Siècle d'Or, lorsque son drapeau héroïque et victorieux couvre presque toutes les mers et toutes les terres. Claudel a observé lui-même que l'essence du baroque, c'est d'entourer de gloire et d'un fastueux déploiement de détails frénétiques et plus ou moins nécessaires un centre mystérieux et vide, parce qu'il est ineffable.

C'est ainsi précisément qu'est composé *le Soulier de satin*. Quatre Journées, comme dans le théâtre classique espagnol, chacune de ces Journées étant divisée en scènes qui se suivent, mais qui ne s'enchaînent pas. Il y a là tout un jeu subtil de miroirs et de reflets. L'histoire de *Rodrigue* et de *Prouhèze* se poursuit sur un certain plan, mais elle a ses analogues sur d'autres plans, et c'est, par exemple, l'histoire du *vice-roi de Naples* et de *Dona Musique*. Chacune de ces histoires, du reste, exprime quelques aspects du drame de l'Espagne à l'apogée de sa puissance. Il faut tout faire à la fois, en même temps, sans aucune possibilité de choisir, sinon en négligeant quelque peu telle ou telle partie de la tâche, au risque de provoquer des catastrophes.

Peut-on abandonner l'Afrique, quand on est la nation du Cid Campeador, quand toute l'histoire espagnole n'est, après tout, que celle d'une Croisade? Évidemment non, et telle est bien l'opinion de *don Pélage*, le premier mari de *Prouhèze*, qui est voué aux Présides marocains. C'est aussi le sentiment de *don Camille*, son deuxième mari, qui, dans ses épousailles avec l'Afrique, va même jusqu'à devenir renégat. Et c'est encore ainsi que pense *Prouhèze* elle-même, bien qu'elle soit de naissance franc-comtoise. Enfin *Sept-Épées*, la fille de *Camille* et de *Prouhèze*, mais aussi l'enfant spirituel de *Rodrigue*, ne réagit pas autrement lorsqu'elle invite *Rodrigue* à se consacrer à la libération des captifs du bagne d'Alger et lorsqu'elle rejoint à bord de son vaisseau *don Juan d'Autriche* qui s'en va vaincre les Turcs à Lépante.

Mais on ne peut pourtant pas non plus abandonner l'Europe à l'hérésie, lorsqu'on est la catholique Espagne. C'est pourquoi le *vice-roi de Naples* contrebat en Italie les intrigues françaises, et Claudel fait encore de lui le vainqueur de la Montagne-Blanche en Bohême. Toute l'Europe, dans l'église de la Mala Strana, à Naples, entoure *Musique*, enceinte précisément de celui qui sera un jour *Juan d'Autriche*.

Cependant Christophe Colomb, Vasco de Gama et Magellan, sans parler de saint Jacques de Compostelle, qui a un pied dans l'Atlantique, imposent à l'Espagne un tout autre devoir : celui de planter la croix dans l'univers. C'est la vocation propre de *Rodrigue de Manacor*. S'il ne peut être l'époux de *Prouhèze* en ce monde, ce n'est pas seulement parce qu'elle est déjà mariée à *don Pélage;* c'est aussi, et peut-être même surtout parce qu'elle est vouée à l'Afrique, tandis qu'il est consacré à l'univers. Il est bon, du reste, que, comme l'Espagne elle-même, *Rodrigue* ait le cœur partagé, car autrement il s'attacherait trop à ces choses vaines et périssables qui lui sont échues en partage. Voilà par où les deux thèmes majeurs se rejoignent.

Comme dans un retable baroque, Dieu est partout, ici, et cependant Il n'apparaît nulle part. Tout est réel aussi. L'histoire n'est pas trahie, en dépit des libertés drôles que l'auteur prend avec elle. Mais la réalité dont on nous entretient est comme minée par en-dessous. Après tout, ce n'est qu'un jeu, et qui doit se poursuivre dans une espèce d'improvisation enthousiaste. On a beau faire, il y a toujours au dernier moment quelque chose qui cloche, et que l'on arrange comme on peut. Un jeu scénique : le théâtre n'est pas la réalité. Mais la réalité, ne serait-ce pas aussi du théâtre? Toutes ces choses autour de nous, auxquelles nous attachons tant d'importance, il est bon, parfois, de les secouer un peu, pour voir ce qu'elles ont dans le ventre. Par exemple, c'est une apparence fort majestueuse que la cour d'Espagne. Mais qu'elle s'avise de s'installer sur la mer, comme il arrive dans la quatrième journée, et les mouvements des flots réussiront bien à déranger les lois de l'étiquette.

Dans ce monde plus vrai que la réalité, rien n'étonne et rien ne choque. Nous ne voyons pas d'inconvénient, par exemple, à ce que le second roi d'Espagne qui a quelques traits de ressemblance avec Philippe II, comme le premier en avait avec Charles-Quint, connaisse dans un magique crâne de cristal le désastre de la Grande Armada, tandis que toute la cour croit à la victoire de Medina Sidonia. Cela fournira seulement au monarque l'occasion de monter aux dépens de *Rodrigue* une farce d'assez mauvais goût. Que pensez-vous de ce roi qui s'amuse à jouer d'une victoire qu'il sait fausse? Aucun inconvénient non plus à ce que *Rodrigue* prenne pour Marie Stuart une actrice de second ordre. Lequel d'entre nous — et Claudel tout le premier — n'a pas risqué plusieurs fois dans sa vie d'être induit en erreur par le sourire d'une jolie femme? La fantaisie rejoint ici le réel sans effort. Et puis *Rodrigue* a son idée, et cette idée n'est pas de libérer un par un les captifs d'Alger, mais de réunir tous les hommes, de les réconcilier autour de cette table opime que les grands découvreurs viennent d'étaler devant nous. Il fallait donc qu'il eût au moins une fois l'occasion de l'exprimer devant un auditoire digne de lui et dans des circonstances particulièrement mémorables.

On pourrait ainsi continuer longtemps à gloser sur les mille détails du *Soulier de satin*, même sur ceux qui ne semblent décidément avoir aucun lien avec l'action principale. Mais il faut

songer aux rapports de tons, sur lesquels Claudel s'est si bien exprimé dans *l'Art poétique*, dans *Connaissance de l'Est*, et même ailleurs. Un drame tel que *le Soulier de satin* est composé à la fois comme un tableau et comme une symphonie. De celle-ci il a l'entrelacement des thèmes et de celui-là les rapports de valeurs. Ce qui fait l'unité du tout c'est le mouvement, le rythme, qui, sans être partout le même, épouse néanmoins les mêmes courbes et décrit les mêmes volutes. Qu'il y ait là de la surabondance et de l'excès, c'est l'évidence même. Claudel n'eût pas songé à la nier. Mais, après tout, l'art a pris ici modèle sur la nature qui, elle aussi, en met toujours trop pour être sûre qu'il y en a assez.

En plus d'un sens l'œuvre dramatique de Claudel est terminée avec *le Soulier de satin. J'ai*, écrivait-il un jour, *jeté le soulier à la mer.* C'est-à-dire qu'il avait trouvé, dans *le Soulier de satin*, la résolution des deux thèmes qui, depuis l'origine, animaient tout son théâtre. Pour celui de la *possession du monde*, il devait se composer avec le *détachement.* C'est le jésuite pendu, le frère de *Rodrigue*, qui avait lui-même souhaité pour son frère la rencontre de *Prouhèze*, afin qu'il ne s'attachât point trop à ces choses qu'il désirait d'un si grand désir. Réponse était ainsi donnée du même coup à la question angoissée de *Partage de Midi : Pourquoi cette femme?* Restait à savoir ce que l'on pouvait faire d'un amour condamné par la loi. Le dénouement de *Partage de Midi*, en dépit de sa magnificence verbale, n'était pas satisfaisant. Il y avait là trop d'arbitraire. Et celui du *Père humilié* l'était, il faut le dire, encore bien moins. *Le Soulier de satin* est le drame du renoncement, mais c'est aussi celui de la délivrance. Chargé de fers, en butte aux insultes d'une vile soldatesque, *Rodrigue* célèbre ses noces avec la liberté, et le dernier mot du drame : *Délivrance aux âmes captives*, en exprime non seulement tout le sens, mais aussi celui de l'œuvre de Claudel.

Nos âmes sont *captives*, en effet, captives de la vanité. Le monde autour d'elles est une prison. Une prison que l'on déteste et que l'on aime tout ensemble. Car comment n'aimerait-on pas la rose et la mer? Comment ne s'intéresserait-on point à tout ce qui est? De quel regard conquérant et appréciateur Claudel n'avait-il pas considéré la Chine, par exemple! Quand on est vivant, il est impossible de ne pas vouloir vivre avec tout ce qui vit. Comme l'a dernièrement remarqué M. Merleau-Ponty, Claudel comprenait tout, *même alors qu'il faisait semblant de ne rien comprendre.* Il comprenait tout et il aimait tout, mais il savait aussi qu'une seule chose est nécessaire. Le difficile est de passer de ce désir à cette science. *Isidore de Besme*, dans *la Ville*, avait déjà proclamé : *Rien n'est.* Mais l'univers autour de nous, surtout pour un poète, a tellement l'air d'exister qu'on croirait que c'est vrai et l'on se laisse prendre au piège. C'est cela qui nous enferme.

L'amour

Le moyen d'en sortir, de s'en détourner ou de se convertir, au sens étymologique du terme, c'est qu'une telle blessure nous soit

faite que notre cœur, comme un vase fêlé, ne puisse plus jamais rien contenir. Cette bienheureuse blessure, l'amour la pratiquera. La femme est une promesse, mais une promesse qui ne peut être tenue. Dans l'étreinte de ce corps semblable au nôtre, dans le contact de cette âme pareille à la nôtre, toute la nature nous est donnée d'un seul coup. Mais il y a une chose pourtant que *Mesa* ne peut pas donner à *Ysé*, et c'est son âme. Une sorte d'échappement par en haut s'oppose à ce que l'union devienne unité, à ce que soit reconstitué le mythique androgyne. Cela est symbolisé par la barrière de la loi et il est très remarquable que, même alors qu'elle disparaît, Claudel se refuse obstinément à la satisfaction. *Mesa* n'épouse *Ysé* qu'au moment de mourir et lorsque son corps est brisé. *Pierre de Craon* a été refusé par *Violaine* et elle a tendu tel piège à celui qu'elle aimait, *Jacques Hury*, qu'il s'est détourné d'elle. Quant à *Orian de Homodarmes*, il n'épousera pas davantage *Pensée de Coûfontaine*, car la patrie en danger le requiert et il meurt après avoir transmis la vie. Si le mariage de *Prouhèze* avec *Pélage* avait d'abord été un obstacle à l'union de *Prouhèze* et de *Rodrigue*, la mort de *Pélage* avait fait tomber l'interdiction. Mais *Rodrigue* est alors de l'autre côté de l'Océan. Il faudra dix ans pour que la lettre de *Prouhèze* parvienne à son destinataire. Même alors il ne serait pourtant pas trop tard. Il suffirait que *Rodrigue* dise un mot, et *Prouhèze* demeurerait à bord de son navire, abandonnant *Camille* à son tragique destin. Seulement, ce mot, *Rodrigue* ne le prononcera pas. Il ne le prononcera point parce que *Prouhèze* lui a fait comprendre qu'elle ne valait pour lui quelque chose qu'à la condition d'être à jamais séparée et perdue.

Je n'ai pas l'intention de discuter ici le bien ou le mal-fondé de ce point de vue. Il n'est pas très catholique en ce sens qu'aucune place n'y est faite au mariage comme accomplissement valable de l'amour. Ce qu'il faut bien voir, c'est qu'une telle attitude était dans la logique du premier élan claudelier. La femme n'a jamais eu pour Claudel qu'un rôle instrumental. Ariane de celabyrinthe où nous sommes perdus, elle met seulement dans la main de son amant un fil qui lui permettra d'en sortir, mais qui lui interdira aussi de la rencontrer elle-même. Si elle venait à se retourner, si les deux êtres se contemplaient face à face et s'étreignaient, s'ils scellaient la pierre du foyer sur le feu que font ensemble leurs deux âmes, ils demeureraient prisonniers de toute cette vanité autour d'eux qui les assaillerait de soucis quotidiens et de préoccupations domestiques. On n'imagine pas *Rodrigue* et *Prouhèze* mariés et discutant sur la gouvernante française qu'il convient de donner à leur fille. Qu'il y ait là une pointe de romantisme, c'est bien certain ; que nous soyons dans l'atmosphère de *Tristan*, que stigmatisait autrefois Denis de Rougemont, ce n'est pas douteux. Mais il faut prendre le poète tel qu'il est, un homme embrasé par *Éros*, et que les charmes d'*Agapê* laissent froid.

Quoi qu'il en soit l'amour, comme la poésie elle-même, n'a d'autre objet que de nous arracher au monde, car on ne peut le posséder vraiment qu'à la condition d'en être détaché. *Le Soulier*

de satin pourrait porter en sous-titre : *Comment un homme se délie* ou *se délivre*, ce qui revient au même. Il ne nous appartient pas de décider si Claudel, en 1925, trente ans avant sa mort, était véritablement délié. Ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il avait entonné le chant de la délivrance et que ce chant demeurera, dans le théâtre universel, l'une des expressions à la fois les plus parfaites et les plus complètes de la condition humaine dans ce qu'elle a de sublime et de douloureux...

La suite importe moins. Non pas que *le Livre de Christophe Colomb* ne soit une très belle œuvre, où la plupart des thèmes du *Soulier de satin*, même celui de l'amour humain (il y a une relation amoureuse entre *Isabelle de Castille* et *Christophe Colomb*) sont repris avec une simplicité pleine de largeur. Non pas qu'il faille négliger *Tobie et Sarah*, ni *Jeanne au bûcher*. Mais ce ne sont là que des divertissements qui ne touchent plus au problème fondamental que le poète s'est posé, et qu'il a une fois pour toutes résolu, au moins sur le plan de l'art.

Ce n'est point, en effet, par hasard, mais par nécessité que Claudel a convoqué le monde entier autour de *Rodrigue* et de *Prouhèze*. Il ne fallait pas moins que l'*octave de la Création* pour que les deux amants découvrissent leur chemin. Les murailles de roses et les portes de cristal se sont enfin ébranlées. Tout s'est mis à bouger, comme palpite sous la barque qui emporte *Rodrigue* captif la mer des Baléares. L'étoffe du monde se soulève au vent de l'Esprit, et nous entrevoyons, dans le vide ultérieur, la plénitude d'une Présence ineffable. Ce sont bien les draperies baroques, sans cesse agitées et soulevées par le souffle mystérieux qui vient du centre.

La fantaisie.

Elles sont parfois un peu ridicules et presque toujours superflues, Claudel en a parfaitement conscience, et c'est pourquoi il s'amuse. Notre malheur vient de ce que nous prenons tout un peu trop au sérieux, à commencer par nous-mêmes. L'esprit de légèreté a sa place dans ce grand jeu scénique. Il n'y est point surajouté du dehors, mais il est tout à fait indispensable. *Mesa* était lourd et n'avait point d'esprit ; *Orian de Homodarmes* encore moins, s'il est possible. Mais *Rodrigue* s'amuse, ce qui ne l'empêche pas de souffrir. On peut souffrir et même mourir en s'amusant, comme fait, à la fin de la Première Journée, *don Balthazar*, lorsqu'il oblige le Chinois à chanter sous les mousquets braqués. *Le Soulier de satin* nous offre une représentation complète du monde et de l'homme, ce qui est, après tout, la suprême ambition de l'art dramatique.

Il importerait maintenant de marquer par quelle série de progrès techniques, qui sont en même temps des progrès spirituels, Claudel en est venu jusque-là. Le premier cycle de son théâtre était presque entièrement symbolique et, puisque Claudel a vécu sa jeunesse parmi les symbolistes, on pourrait montrer que, beaucoup plus parfaitement qu'aucun d'entre eux, et que Mæterlink,

par exemple, il a réalisé ce qu'ils rêvaient. Mais il serait fort injuste de ne voir dans *Tête d'or* et les autres pièces de cette époque autre chose que la plus forte expression d'une école littéraire. Le jeune poète s'y mettait tout entier et il n'a jamais renié ce qu'il y avait de valable dans la tentative symboliste, à savoir que le monde présente à l'homme un texte énigmatique, et qu'il s'agit de déchiffrer comme un palimpseste. Les traces d'une écriture mystérieuse subsistent sous les mots trop lisibles. Une certaine contemplation nous livre la réalité, d'une manière tellement crue que l'âme en défaille.

Mais Claudel manquait alors d'une certaine expérience et, comme disent les bonnes femmes, il ne connaissait pas encore la vie. Il lui a fallu en boire un grand coup pour dépasser le symbole et l'allusion et se lancer dans l'histoire, cette matière rebelle qui ne fait point sa part à notre fantaisie. D'où son demi-échec dans *Partage de Midi* et dans la Trilogie. Mais il a découvert dans ce dur exercice nombre de secrets de l'art. Peut-être s'était-il aussi trop attaché aux tragiques grecs, qui parlaient pour une cité étroite et fermée, dans un monde trop différent du nôtre. Ce qu'il a écrit de plus parfait dans leur ligne propre, c'est *l'Annonce faite à Marie*, drame liturgique qui conviendrait à une chrétienté reconstituée, mais à quoi tout le génie d'un grand poète ne peut rendre la vie.

L'univers.

Son climat véritable, Claudel l'a trouvé dans le baroque espagnol, qui se déploie précisément sur les ruines de la chrétienté. La robe sans couture est déchirée. Pas moyen de réduire la Réforme. Toute la puissance de l'Espagne et tout l'or du Nouveau Monde s'y épuiseront en vain. Mais l'Espagne n'a-t-elle pas reçu à la place tout l'univers en partage? Ne voit-on pas les civilisations différentes et qui, longtemps, ont vécu en s'ignorant les unes les autres, se rencontrer et s'engager dans de subtils et fructueux échanges? Le temps des royaumes ermites est désormais révolu. La sphère est enfin parfaite et l'homme peut se déployer dans la totalité de son domaine, non seulement cette planète maintenant tout entière connue, mais le monde sidéral lui-même. Galilée et Newton ne sont pas loin. Claudel n'ignore point Laplace, ni Einstein.

Un drame humain doit être en même temps cosmique, et voici l'heure du *Soulier de satin*. Car ce ne sont pas seulement des problèmes personnels qui sont posés ici et résolus, mais la question de savoir ce que l'homme doit faire des richesses qui lui sont livrées. Il faut renverser les barrières, les artificielles, mais aussi les naturelles ; il faut désormais mettre tout en communication avec tout. Ce n'est point par hasard que *Rodrigue* a installé son palais à Panama et qu'il entreprend de réunir les deux Océans. Sa véritable vocation, pour l'accomplissement de laquelle il ne fallait pas moins que cette blessure inguérissable dans son cœur, c'était de réunir la terre et d'achever ainsi l'œuvre des grands

navigateurs. C'était aussi la vocation de Paul Claudel en tant que poète.

Il l'a remplie. On ne pouvait rien lui demander davantage. Mais il n'a pu la remplir qu'en la dépassant, et c'est là ce qu'exprimait autrefois le pathétique dialogue entre le *Poète* et la *Muse* dans la quatrième *Ode*. Il lui fallait, à lui aussi, cette flamme inextinguible au cœur, cette insatisfaction essentielle pour remplir sa mission. Seule elle lui conférait le recul nécessaire. Tel était le souffle qui faisait tout frémir en mettant tout ensemble, ce souffle venu d'ailleurs, qui nous persuade que nous avons droit réellement à autre chose, que notre demeure définitive n'est pas ici et que si la Terre doit être un jour rendue à sa vocation ancienne de Paradis, ce sera seulement par des hommes dont le regard la dépassera.

★

L'œuvre dramatique de Claudel se présente donc comme un long et patient effort, à partir d'une aspiration tellement violente qu'elle brisait au début les mâchoires et torturait le langage, pour aboutir à une œuvre parfaite et déliée, mais qui n'est parfaite que dans la mesure même où ses imperfections demeurent trop visibles. Je veux dire que rien n'est moins refermé sur soi-même que *le Soulier de satin*. C'est plein, au contraire, d'indications furtives et qui ne sont pas continuées, de possibilités abandonnées sans avoir été tentées jusqu'au bout. Cela ressemble à un énorme tumulte qui vient tout à coup rompre le silence et qui se déploie en vagues successives, avec des creux profonds comme des abîmes et des crêtes frangées d'écume qui s'écoulent brusquement jusqu'au cri final, qui nous ramène au silence antérieur. Il n'y a pas plus d'art, mais il y en a presque autant que dans la mer elle-même. Le poète est devenu comme le maître des éléments. Il dispose des événements et des hommes, même alors qu'ils lui sont fournis par l'histoire, et pourtant il n'en dispose qu'en apparence, car ce qui est spectacle pour nous, pour lui aussi est devenu spectacle. N'est-ce point ici l'accomplissement de l'art dramatique qui ne peut nous aider à vivre que par la représentation de la vie même? Et comme *le Soulier de satin* est un terme, il importe de connaître les étapes du chemin. L'homme qui vient de disparaître, chargé d'années, d'honneurs et d'œuvres avait traversé l'une des époques les plus troublées et les plus complexes de l'histoire humaine. On aurait dit par moments, en dépit de ses fonctions diplomatiques, qu'il la traversait sans la voir. Mais regardez son œuvre dramatique et *le Soulier de satin*, et vous vous rendrez compte qu'il n'est pas une de nos questions qu'il ne se soit posée et que, quand il n'y répondait pas par la perfection de la doctrine, il le faisait du moins par la magie de l'art. La postérité ne s'y trompera pas, qui l'interrogera longtemps sur ce que nous fûmes, comme nous interrogeons Homère, Virgile et Dante.

JACQUES MADAULE.

« Un catholique à globules rouges »

Lettres de Paul Claudel à Henri Massis

Il est certain qu'il n'y a pas de réalisation d'une œuvre d'art, sans un témoignage plus ou moins explicite rendu à cette création que Dieu a trouvée très bonne et à l'ordre qui n'est pas parfait sans Dieu qui est le sommet. Tout ce qui est contre les commandements est aussi contre l'ordre et par conséquent ne va pas très loin ni ne tient de très loin. De là tant d'ouvrages champignons qui pourrissent à peine poussés, ou des « chefs-d'œuvre » mécaniques. Il n'y a de bien que ce qui est nécessaire et il n'y a de nécessaire que ce qui sert à la gloire de Dieu.

C'est en juin 1914, au couvent des Dominicains du Saulchoir, à Kin, près de Tournai (Belgique), où il s'était arrêté quelques jours après les représentations de *l'Otage* à Paris, avant de regagner son poste à Hambourg, que Paul Claudel rencontra Henri Massis. Il écrivait alors à son ami Gabriel Frizeau. « Quelle belle chose qu'un couvent et spécialement un couvent de dominicains, avec cette clarté, cette virilité, cette promptitude ! — Cela console des tristesses du jour ! — Il y a de belles âmes pourtant, entre autres ce jeune converti, Massis..., dont j'ai fait là-bas la connaissance. » Henri Massis a lui-même évoqué en ces termes le souvenir des heures qu'il vécut alors avec Paul Claudel (2) au Saulchoir :'

« En le retrouvant, chaque soir, à l'office de *Complies*, la tête inclinée sur l'accoudoir de la tribune, tandis que les moines quittaient le chœur au chant du *Salve Regina*, je le voyais par l'imagination, à Notre Dame de Paris, debout dans la foule, près du second pilier à droite du côté de la sacristie, en cette journée du 25 décembre 1886 où se produisit l'événement qui domina toute sa vie. En un instant, ce jour mémorable, son cœur fut touché et *il crut*... Et pourtant sa résistance devait durer quatre années encore.

« Oui, l'homme rude, à la forte encolure, riche de sang, de muscles et de nerfs, l'homme massif aux passions véhémentes, l'artiste sensuel et primitif que je voyais là, courbé devant son Dieu, n'avait pas dû se rendre sans combat... Son visage et son corps en portaient les marques, qu'éclairaient ces yeux droits et clairs, tout remplis d'un amour si filial, si tendre...

« L'office du soir à peine achevé, nous rejoignions dans leur cellule deux savants dominicains, le P. Gillet et le P. Barge, que Claudel était venu consulter sur l'argument d'un *Paradis* qui, leur dit-il, serait le poème de sa vieillesse. C'étaient des commentaires de la *Somme*, des interprétations de la Bible, et notamment de ces images si fréquentes « où la matière de tout est rassemblée en une seule eau. » L'*eau*, voilà pour Claudel l'élément paradisiaque ; et le poète que certains ont accusé de manquer de respect à

(1) Paul CLAUDEL, Francis JAMMES, Gabriel FRIZEAU, *Correspondance 1897-1938*, Paris, Gallimard, 1952. Cf. pp. 269 et 427.

(2) Henri MASSIS, *Jugements*, II, pp. 268-270.

l'endroit des textes sacrés était venu dans ce couvent solliciter humblement le conseil de théologiens sur l'emploi qu'il lui était permis d'en faire. »

C'est sur le souvenir de ces jours de communion au Saulchoir que les relations de Paul Claudel avec Henri Massis s'établirent et se maintinrent, en dépit de leurs divergences politiques, comme en témoignent quelques-unes des lettres qu'il lui adressa entre 1917 et 1938, et que nous publions ici.

Mission économique en Italie.

Rome le 10 février 1916.

Cher ami,

... LES Italiens me font l'honneur de s'occuper de ma modeste personne. A propos de la *Corona* j'ai été violemment attaqué par le principal journal catholique le *Corriere d'Italia*, qui m'accuse de manquer de respect avec les textes sacrés et d'ostentation! Toujours la même tendance qui a si brillamment réussi : laissons bien tranquillement où elles sont, sans jamais en faire, usage les paroles de vie, sous prétexte de *respect*, ce mot absurde. La vie n'a pas tant de ménagements, et ce qui est agréable à Dieu, ce n'est pas le respect, le pharisien qui se tient à distance *respectueuse*, c'est le *besoin;* la familiarité est toute naturelle avec un père — cela d'une part...

D'autre part, vous avez vu que j'ai été attaqué haineusement dans *le Temps* par Paul Souday, (1) qui, après m'avoir autrefois généreusement octroyé sa bienveillance, a été froissé dans ses plus chères convictions par les libertés que j'ai prises à l'égard de certaines idoles du siècle passé. Il y a surtout dans ses deux articles quelque chose de spécialement ridicule, c'est la prétention que la libre pensée seule et comme de soi représente l'intelligence et la raison, le catholicisme constituant une espèce de grand parc pour les bébés, d'asile légendaire réservé aux simples d'esprit et aux demi-imbéciles. J'avais préparé une vaste réponse que j'avais voulu donner à *la Croix*. Malheureusement ma situation ne me permet guère de m'engager dans des polémiques. Peut-être vous serait-il moins difficile de trouver dans les pages ci-jointes les éléments des choses qui seraient vraiment utiles à dire (2).

Quant aux quelques lignes où je me suis permis de dire ma pensée à l'égard de V. Hugo, de Michelet, de Goethe, de Kant, de Nietzsche, de Renan, d'Havet et autres bonzes, elles paraissent bien anodines à l'égard de ce que ces messieurs se sont permis à l'égard d'autres gloires de l'humanité autrement incontestables. Il n'y a qu'à voir la manière dont Hugo parle de Racine

(1) Paul Souday avait consacré à Paul Claudel son feuilleton du *Temps* du 2 décembre 1915. Le précédent avait paru le 18 juillet 1914.

(2) Henri Massis, utilisant ces pages, en publia l'essentiel sous forme d'un « entretien avec Paul Claudel », dans un article intitulé : *Intellectuels et Convertis (la Croix*, 1er mars 1916*)*. Paul Claudel devait reprendre en 1934, dans *Positions et Propositions II* (pp. 141-149), le texte de sa réponse à Paul Souday qu'il avait d'abord renoncé à donner lui-même à *la Croix*, et qui a pour titre : *la Jolie Foi de mon enfance.*

et de Bossuet ; ses livres depuis 1850 sont remplis presque d'un bout à l'autre d'invectives à l'égard de tout ce qu'aiment et honorent les catholiques. Inutile de parler de Michelet, férocement allemand et protestant, et rappelons seulement le jugement sévère que Fustel de Coulanges portait sur les tendances de son œuvre. Renan est plein d'insinuations venimeuses et de véritables injures contre tous les fondateurs de notre Église. Ce qu'il dit de saint Paul soulève le cœur. Contre Jésus-Christ lui-même voici ce qu'on trouve dans l'ignoble ouvrage qu'il a consacré à la personne du Sauveur : *Jésus, jeune villageois, un peu sophiste, prédicateur bizarre, anarchiste à quelques égards, faisant des actes qui seraient considérés maintenant comme des traits de folie, tempérament passionné, puissant, impulsif, impératif, ne souffrant aucune opposition, laissant percer contre ses assassins un ressentiment sombre, sans compter qu'il est probable que beaucoup de ses fautes ont été dissimulées.* Quelle indulgence en revanche pour Hérode et pour Néron ! Quant à livrer mes ennemis au bras séculier, non, je ne veux pas leur sang : je ne suis pas marchand de boudins, comme disait Veuillot ! Les écrivains catholiques n'ont jamais excité à la mort de personne ! Ce n'est pas le cas pour d'autres, pour un Diderot, par exemple, qui écrivait gentiment *que des entrailles du dernier des prêtres il fallait faire un cordon pour le dernier des rois.* Quelque temps après se produisaient les massacres de Septembre.

C'est vrai, je ne puis contenir un sentiment de colère et de profonde indignation en songeant au mal que tous les hideux *birbes* du XIXe siècle ont fait à des quantités d'innocents qui grâce à eux ont péri dans le désespoir et dans les ténèbres. Leur influence, inexplicable par autre chose que cette mystérieuse *fascination de la sottise*, dont parlent les Livres saints, a été plus funeste pour la civilisation et pour le mouvement de l'art que les ravages des Turcs, des anabaptistes et des luthériens. C'est cette tyrannie dégoûtante dont le joug est encore sur nous et dont nous devons à tout prix nous débarrasser.

Oui, cher ami, j'ai lu vos pages sur la guerre et sur Psichari. Il vous a été donné de voir et de faire de grandes choses. Quel mystère, quelle parabole, que l'histoire de cette race de Renan ! Oui, une fois de plus, *Tu as vaincu, Galiléen.* Ce serait l'épigraphe que mériterait votre beau livre qui constitue un document impérissable, plutôt que mes modestes lignes (1)...

PAUL CLAUDEL.

(1) Henri MASSIS, *la Vie d'Ernest Psichari*, Paris, 1916, Librairie de l'Art catholique. Cette biographie portait en épigraphe ce texte de Paul Claudel, tiré de *la Nuit de Noël 1914* : « Je vois le petit-fils de Renan. — Que fait-il? — Il est par terre les bras en croix, avec le cœur arraché et sa figure est comme celle d'un ange. Il a le signe sur lui du troupeau de saint Dominique. — Tu vois son corps, mais son âme, dis-nous, où est-elle? — Saint Dominique l'enveloppe dans son grand manteau avec les autres tondus. »

Rome, 8 mars 1916,
19 Corso d'Italia.

Cher Massis,

Merci de votre article de *la Croix*. C'est très bien ainsi. Vous avez vu d'ailleurs que le personnage visé (1) a aussitôt accusé le coup. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce sujet. C'est vraiment énervant d'entendre parler de *raison* à des gens qui n'ont pas le plus petit rudiment de la grammaire de l'intelligence et qui seraient incapables de donner une définition exacte de n'importe quoi. P. S... est vraiment embarrassé, il n'ose tout de même pas montrer carrément aux lecteurs du *Temps* ses opinions d'athée et de matérialiste, tel qu'on l'était dans les cafés au temps de sa jeunesse, et il s'en tire par des traits qu'il croit piquants.

Quels sombres jours nous passons en ce moment, cher ami. Il faut prier, car c'est vraiment l'heure du Prince de ce Monde. Hier j'étais horriblement triste et je suis allé près de Saint-Jean de Latran faire l'exercice de la Scala Sancta. Puissent tous nos morts, mon beau-frère (2), votre Psichari nous protéger et sauver notre pauvre pays ! Que la Sainte Vierge vienne au secours de ce Royaume qui est le sien !...

Paul Claudel.

Légation de la République française au Brésil.

Rio de Janeiro le 25 juin 1917.

Mon cher Massis,

Merci de votre livre (3) qui vient me réveiller dans mon exil austral et me faire souvenir de la grande œuvre de martyre et de purification qui se poursuit sans relâche en France depuis trois ans et dont vous avez été le prophète, l'acteur et l'historiographe. Je suis fier de voir mon nom au travers des pages de ce livre émouvant. Que va-t-il sortir de ce cataclysme? Certains linéaments cependant se dessinent déjà : abolition dans la forme des sociétés de ce qui était dû à la seule tradition et au hasard, interpénétration plus grande des nations, meilleure construction des États, meilleur aménagement des ressources de l'Europe et de la planète.

Mais au point de vue moral et religieux? Beaucoup de magnifiques sacrifices individuels comme les martyrs aux siècles de persécutions, mais les États eux-mêmes restent matériels et athées. Enfin le travail se fait toujours du centre à la périphérie. Que devenez-vous? donnez-moi de vos nouvelles, cela me ferait

(1) Paul Souday.
(2) Son beau-frère Sainte-Marie Perrin.
(3) *Le Sacrifice*, 1914-1916, Paris, Plon, 1917.

plaisir. Vous rappelez-vous nos conversations au Saulchoir, si peu de jours avant la guerre?

Ici, j'ai une œuvre très intéressante à remplir dans le milieu le plus sympathique et nous sommes déjà arrivés à de beaux résultats...

PAUL CLAUDEL.

12 quai de Passy,
6 juillet 1919.

Mon cher Massis,

Je reçois la lettre que vous m'adressez sous la date du 2 juillet faisant appel à tous les écrivains qui entendent se grouper contre les bolchevistes et les internationalistes de la littérature. Si cette lettre était seule, je la signerais bien volontiers de mon côté, bien qu'elle ne me paraisse pas d'une utilité évidente. Chacun, n'est-ce pas? sait à quoi s'en tenir sur mes tendances ou les vôtres ! Mais elle est accompagnée d'un imprimé (1) qui appelle mes plus expresses réserves, car il constitue ni plus ni moins qu'un programme implicite d'adhésion à *l'Action française.* Je demande à réfléchir. En tout cas, les signatures qu'un appel de ce genre devrait porter les premières sont non pas les nôtres, mais celles de Léon Daudet et de Charles Maurras ; pourquoi ne les y vois-je pas? Puis *Réfection de l'esprit public en France par les voies royales de l'intelligence et des méthodes classiques — fédération intellectuelle de l'Europe et du monde sous l'égide de la France, gardienne de toute civilisation,* — franchement, je ne comprends pas ce que cela veut dire, ou du moins j'y vois une espèce de Kaiserisme intellectuel dont je me défie. Je ne suis qu'un modeste écrivain essayant de faire son œuvre du mieux qu'il peut et les vastes formules dépassent la portée de mon intelligence. S'il y a des gens qui connaissent *les conditions, les règles, les lois du beau,* ils ont joliment de la chance. Qu'ils le montrent donc !

Enfin, comme catholique, je ne puis absolument pas souscrire à la formule *Politique d'abord.* Non, mais la vérité divine d'abord.

Je ne serai jamais d'un parti qui veut rétablir l'ordre en France et dont le chef est un athée, c'est-à-dire essentiellement un anarchiste...

PAUL CLAUDEL.

Ambassade de la République française au Japon.

Chuzenji, 10 juillet 1923.

Mon cher Massis,

Je vous suis reconnaissant d'avoir pensé à moi pour m'envoyer votre livre *Jugements* que j'ai lu avec l'attention qu'il mérite

(1) Il s'agit du manifeste « pour un parti de l'intelligence rédigé en réponse à celui du groupe *Clarté,* d'Henri Barbusse.

dans le recueillement de la solitude et de la pluie. Des trois hommes que vous citez à votre tribunal, l'un (1) me semble si vain et si fade qu'il ne méritait pas cet appareil judiciaire. Merejkowsky le compare à ce personnage des *Revenants* d'Ibsen qui n'aimait que les étoffes douces et soyeuses, les satins Liberty, les peluches gris argent, et qui éprouvait un véritable délice à promener ses doigts dessus. (Quelques minutes après, on apprend incidemment que ledit personnage est un ramolli.)

Quant à Barrès, j'ai pu lire tous ses livres sans en garder aucune espèce de souvenir ni d'impression, et il me semble que vous-même êtes assez embarrassé de savoir où vous prendre. C'est un de ces hommes qui n'ont jamais osé — *retenus par une espèce de prudence bourgeoise,* comme vous dites — aller au bout d'une idée, d'un sentiment ou d'une affirmation. Toutes ces phrases débitées d'une voix caverneuse, comme elles n'ont pas de conclusion, ne tardent pas à cesser dans la mémoire d'avoir un commencement. C'est idéologie sans substance d'un politicien habitué à discourir dans le vague et qu'on embarrasserait bien si on le forçait à chaque mot à donner des exemples concrets. C'est comme le texte de Maurras que vous citez à la page 276 (2). J'ai beau le lire et le relire, je n'y trouve aucune espèce de signification. Ce grand homme serait bien embarrassé si on lui demandait d'expliquer pourquoi la *technique* d'un peintre, ou d'un musicien, ou d'un architecte, *ne dépend pas de sa volonté, mais, pour une part, de sa nature qu'il n'a pas faite, pour une part plus vaste, de la nature de l'esprit et du monde qu'il n'a pas créés.* Qu'est-ce que la *technique?* qu'est-ce que la *nature?* qu'est-ce que *la nature de l'esprit et du monde?* qu'est-ce que cette technique qui ne dépend pas de la volonté de l'artiste, mais dépend de sa nature? etc... Maurras a parlé comme d'habitude sans faire attention à ce qu'il dit. C'est incompréhensible, non pas à la manière d'un *Sonnet* de Mallarmé, mais à celle d'un discours de M. de Freycinet.

Votre étude sur Renan m'a profondément intéressé. Elle éclaire d'un jour terrible la figure hypocrite et repoussante de cet ennemi du Christ. Ces lettres, ces cahiers de jeunesse, dont vous avez été le premier, je crois, à faire usage sont des pièces à conviction de premier ordre. Et quel tableau que celui de l'étrange maladie qui s'empare des deux maudits, le frère et la sœur, au moment où l'auteur de la *Vie de Jésus* en était arrivé au récit de la Cène et de la Passion ! Sur le point de consommer la suprême insulte, la tête de l'apostat s'égare, cette main déjà levée sur la face du Rédempteur refuse son service et quand il revient à la conscience, sa sœur, son guide sur les Chemins de l'Enfer, l'a une fois de plus précédé vers cette terre ténébreuse.

Je regrette que vous ayez accepté sans discussion la légende que des générations de critiques, sans donner leurs raisons, bien entendu, ont faite autour du style de Renan. Il ne faut tout de même pas

(1) Anatole France.

(2) Henri Massis, *Jugements*, I, Paris, Plon, 1921. Ce texte de Maurras est extrait de la préface de *Romantisme et Révolution*.

confondre le *classique* et le *bourgeois*. Le style Renan, c'est le style Louis-Philippe, celui d'une époque où les écrivains prudents hésitaient entre le discours abstrait de nos anciens faiseurs de dissertations et les vivacités de la palette romantique. Il en résulte une démarche à la fois pompeuse et embarrassée, de chastes hardiesses, de réticents airs de bravoure, qui restent à jamais des modèles drolatiques de l'art pompier. Exemples : *Salomé exécuta devant Hérode une de ces danses de caractère qui chez les peuples syriens ne messeyaient pas aux personnes de qualité — Petites fleurs galiléennes qui passez sous les pas embaumés du rêveur divin — Ces lieux* (les églises d'Italie) *consacrés à ne rien faire, où l'on savoure l'idéal, soit par l'art soit par le repos.* Mais voici qui fait peur : *Le style de Marc-Aurèle fait penser à ces transformations à petit bruit qui s'opèrent dans l'atmosphère* intime *d'un cercueil.* C'est cette « atmosphère intime » qui est proprement celle du grand homme, si admiré de votre ami Pierre Lasserre. Le succès de Renan, comme celui de George Sand et de Lamartine s'explique par la fluidité d'un discours qui caresse l'oreille sans fatiguer l'esprit. Il est fait pour ces vieillards sans dents, dont parle Pissemsky, qui préfèrent à tout la purée de navets. C'est mou et vaguement sucré. On peut en avaler des platées non seulement sans s'en apercevoir, mais avec un véritable plaisir. Car il faut tout de même être juste : Renan avait l'oreille française, son style (je ne parle que de sa qualité sonore) garde l'honnêteté de son époque où, si l'art était médiocre, la matière valait. Renan, c'est tout de même du français, tandis que Sainte-Beuve, ou Brunetière, ou Charles Maurras, c'est quelque chose d'affreux et de grinçant par quoi essayent vainement d'arriver à l'expression des natures mécaniques et complètement ἀμούσαι, ennemies des Muses. Dans toutes les catégories sociales, qu'il s'agisse d'un écrivain ou d'un charcutier, on n'a qu'à me montrer trois lignes écrites, je distinguerai immédiatement les gens pour qui le français est ou n'est pas une langue naturelle. Il l'était pour Renan.

En terminant, mon cher Massis, laissez-moi vous dire le plaisir que j'ai eu de lire à la première page de votre livre l'assurance de votre *fidèle admiration.* L'amabilité, dont la Revue que vous dirigez (1) est prodigue à mon égard, ajoute à cette affirmation le piquant et l'inattendu. Vous êtes de ces amis tendres, mais clairvoyants, qui savent résister aux impulsions de leur cœur et à qui les conseils de la sympathie ne feront jamais oublier les commandements de la raison. Comment ne pas obtempérer au *jugement* qu'un si grand homme et un si parfait critique que M. Pierre Lasserre a porté sur mon œuvre? N'est-ce pas le plus grand service que vous puissiez rendre à un ami, malheureusement égaré par les doctrines

(1) *La Revue Universelle.* Dans un article consacré aux *Chapelles littéraires* de Pierre Lasserre et sans souscrire à son jugement, Henri Massis avait écrit à propos de son étude sur Claudel : « C'est une question de savoir dans quelle mesure, et sans doute inconsciente, un Claudel ne fut pas amené à sacrifier à l'esthétique symboliste de son temps pour cela même qu'il s'opposait par ailleurs à l'incroyance, à la fausse morale, à la fausse intelligence qui régnaient alors. » (*Jugements*, II, pp. 240-254).

pernicieuses en vogue à une époque dont l'illustre professeur n'avait pas encore dissipé les ténèbres, que de l'engager à amender son imagination et à soumettre son art à ces règles imprescriptibles dont les meilleurs ouvrages dus à notre corps enseignant donnent à la fois la formule et l'exemple? Ne m'en veuillez pas de ce petit accès d'ironie inoffensive, et croyez que j'ai gardé le souvenir des jours que nous avons passés ensemble au Saulchoir — et l'estime de votre talent et de votre caractère. Je vous serre la main.

PAUL CLAUDEL.

80, rue de Passy.
10 mai 1927.

Mon cher Massis,

Depuis votre visite j'ai réfléchi à la situation nouvelle que crée l'attitude nette que j'ai prise publiquement à l'égard de l'A. F. (1) Sans partager les opinions de ces messieurs, je sais que vous avez avec eux des liens qui ne peuvent être rompus du jour au lendemain. Dans ces conditions, la conférence que vous avez l'aimable intention de faire sur moi peut vous placer dans une situation embarrassante et vous causer des désagréments. Je tiens à vous dire que je ne vous en voudrais aucunement en l'espèce si vous jugiez préférable de remettre l'expression publique de vos idées sur mon compte à une autre occasion. J'ai beaucoup d'estime pour vous, je suis heureux et fier de votre amitié et il y a peu de personnes qui soient aussi qualifiées que vous pour parler de mon œuvre. Mais je comprends la vie, et pour rien au monde je ne voudrais vous nuire. Décidez donc en toute liberté et sachant que d'aucune manière votre abstention ne saurait me froisser...

PAUL CLAUDEL.

11 *bis* rue Jean-Goujon,
le 9 novembre 1937.

Mon cher Massis,

J'ai lu votre livre sur Proust (2) avec un grand intérêt et votre *Jugement* de la fin est peut-être la meilleure forme de critique littéraire : une série d'observations disjointes que c'est l'affaire du lecteur de réunir. Vous inspirez de la pitié pour ce pauvre homme qui ne manquait pas de talent. Il y a de très belles pages

(1) Le 7 mai 1927, Paul Claudel, de retour de Washington, avait donné aux *Nouvelles littéraires* un entretien où, à propos de la crise religieuse de l'A. F. il avait déclaré : « Je ne dirai certes pas que je suis content de ce qui arrive à l'Action Française, mais j'ai toujours considéré que ce mouvement n'était pas animé d'un esprit chrétien. L'action du Pape a été salutaire et elle était nécessaire. » Cf. Frédéric LEFÈVRE, *Une heure avec*, 5e série, p. 113.
(2) *Le Drame de Marcel Proust*, Paris, Grasset, 1937.

dans le *Côté de chez Swann*, dans *Pastiches et Mélanges*, dans la préface de la *Bible d'Amiens* bien supérieure à cette ruskinerie. Mais peu à peu, l'atmosphère devient irrespirable, suffocante. Vous-même le reconnaissez qui avec eu le courage de mener à bout une exploration que je n'ai pas pu même poursuivre. Comme le diable est ennuyeux ! Le triste Gide en sait quelque chose !

Espérons que ce que vous avez ramassé dans la boue et qui grouille si misérablement à la pointe de votre lance aura la vertu du Serpent d'airain.

Bien affectueusement.

PAUL CLAUDEL.

Le 5 décembre 1938.

La N. R. F. du mois m'apporte les pages de Journal où André Gide déclare ne rien comprendre à cette formule *le Mal ne compose pas*, dont vous vous servez, si à propos, contre lui (1). Cependant cette formule n'a rien d'obscur ou d'original. C'est l'application du vieux mythe grec de l'ερις et de l'ἐρῶς. Le mal suivant la définition classique, c'est l'érection d'une fin particulière, disons le bien immédiat de l'individu, à la dignité de fin en soi. Ce qui est à la fois une erreur, une sottise, un péché et un désordre. Aussi, le premier commandement du Décalogue est-il : *Vous n'aurez point de dieux étrangers en ma présence*. Et le second : *Vous ne ferez point d'images sculptées*. Et de même une parabole dit : *Les brebis connaissent la voix de leur pasteur et elles l'écoutent*. Ce qui nous sert à appeler les choses et les êtres par leur nom propre, à les convoquer, à leur donner sens et beauté, c'est le nom de Dieu et non point le nôtre. Par la violence et l'artifice, nous parvenons non point à la création, à la composition, mais à de nouvelles contrefaçons.

Les grandes œuvres d'art sont celles dont le principe est si riche et si général qu'il sert à agréger dans un ensemble harmonieux et significatif le plus grand nombre possible de créatures. Elles aboutissent toutes à une impression de grandeur et de sérénité. D'autres œuvres, dramatiques et émouvantes, ont une beauté qui résulte précisément du manque et du besoin déchirant de cet ordre et de cet amour. Et enfin il y a des œuvres sombres, sardoniques ou découragées qui se complaisent dans le mal et essayent vainement de s'y organiser. Il en résulte cette espèce d'atmosphère confinée, empoisonnée, que vous avez signalée justement dans les œuvres de Proust.

De tout cœur.

PAUL CLAUDEL.

(1) Cf. Paul CLAUDEL et André GIDE, *Correspondance* 1899-1926. Commentaires de Robert MALLET, pp. 369-370. Cf. aussi Henri MASSIS, *D'André Gide à Marcel Proust*, Lardanchet, 1948, pp. 129 et suiv.

Claudel fécondateur

1925. — Paul Claudel loue le château de Lutaine (Loir-et-Cher) pour y passer l'été avec sa famille. Il écrit alors les *Conversations en Loir-et-Cher* publiées en 1929 (1). « Volons avec des ailes au secours de chaque créature et apportons-lui ce qui lui manque pour compléter cette confession catholique qu'elle a essayé en souffrant et en gémissant d'enfanter. Je n'ai jamais cherché autre chose que d'être un chemin qu'on utilise et qu'on oublie. »

Il faut se défier du lyrisme vide, de la fantaisie individuelle et *creuse, il faut se maintenir à tout prix en contact avec l'actuel* et *le nécessaire.* C'est *Grégoire*, l'antiquaire, qui s'exprime ainsi dans sa conversation avec l'aviateur *Saint-Maurice* sur le pont du bateau qui les ramène tous deux d'Extrême-Orient vers San Francisco, et il est permis de penser que cette affirmation qui, venant d'un poète, peut d'abord surprendre, devrait être mise en exergue de toute une partie de l'œuvre claudélienne. Il ne faut surtout pas la perdre de vue lorsqu'on se demande si ce très grand *poète* est ou non un *penseur.* Avouons d'ailleurs que ce mot *penseur* est pour nous chargé d'équivoques et qu'il tend à se nuancer de façon péjorative comme s'il désignait celui qui fait *profession* de penser. Je préférerais poser pour ma part la question autrement : Claudel peut-il apporter un aliment à la réflexion philosophique? Je répondrai sans hésitation par l'affirmative, mais j'ajouterai aussitôt qu'il s'agit sans doute ici plutôt du prosateur que du poète, et qu'il faudrait reprendre avec grand soin des écrits en réalité fort peu connus comme les *Conversations dans le Loir-et-Cher* ou certaines des pages qui ont été recueillies dans le très beau recueil bizarrement intitulé *l'Œil écoute.* En revanche, je laisserais quant à moi provisoirement de côté la plupart des ouvrages exégétiques, sans exclure du reste aucunement la possibilité pour un commentateur patient et compétent en cette matière difficile d'extraire de toute cette broussaille bien des pensées susceptibles de nourrir la vie spirituelle.

Mais en ce qui me concerne, je préférerais de beaucoup m'attacher d'abord à ce qui dans cette œuvre colossale prolonge directement l'activité du consul, du diplomate, à cet intérêt passionné pour la Terre avec ses provinces considérées chacune dans son caractère spécifique. Je mettrais en évidence ce don de prospection — le mot étant pris à la fois dans son sens le plus précis et dans son acception la plus large — qui ne me semble se rencontrer à ce degré chez aucun autre écrivain de notre époque. Il va de soi d'ailleurs que cette distinction entre l'*homme de la planète* et l'*homme de l'Écriture* n'a qu'une valeur tout à fait provisoire et

(1) Collection *le Roseau d'or*, édit. Plon.

qu'on ne pourra présenter de Claudel une image véritable sans l'oblitérer pour finir. Ce que je veux dire, c'est que pour introduire dans cette œuvre — dont certaines parties demeurent d'un accès si malaisé à des esprits qui sont portés d'abord à la considérer avec la plus grande méfiance — il convient sans doute de prendre comme point de départ cette *expérience humaine* si riche, si élaborée et à tel point fécondée par l'intelligence la plus vivace — et non point peut-être, comme on le fait presque toujours, la *conversion*, si décisive qu'ait été d'autre part la portée de l'événement. Je dirais en somme assez volontiers que nous, catholiques, nous ne devons à aucun prix tenter d'accaparer ou de confisquer Claudel, quoique à bien des reprises il ait dit tout ce qu'il fallait pour que nous puissions nous y sentir autorisés.

Dans les *Conversations dans le Loir-et-Cher* Claudel pose avec beaucoup de force et même de précision un problème fondamental qui est celui de la vie en commun, considérée non point dans l'abstrait, mais au contraire charnellement, et tel qu'il pourrait surgir pour un urbaniste philosophe (j'évoque ici les remarquables travaux d'un Gaston Bardet).

Le point de départ, c'est *que les hommes n'ont pas encore appris l'art de tirer de leurs relations entre eux tout ce qu'elles contiennent d'utilité et de douceur, en un mot de charité, et que l'art de vivre ensemble n'a pas encore été pratiqué véritablement.* Ailleurs, et dans le même sens, le même interprète de la pensée claudélienne, *Furius*, observera qu'il n'y a plus *entre les hommes de rapports essentiels fondés sur des nécessités personnelles et des besoins réciproques où l'on ne peut nous subsutuer... Un singe dressé fera la même chose que moi. Je ne suis plus qu'un organe mécanique, et non plus un enfant de Dieu plein de besoins et de secours, débordant de nécessités et de ressources! On m'a ôté le Paradis Terrestre qui est la possibilité de faire du bien sans salaire et par libre choix.*

Et comment ne pas citer le texte admirable que voici ; cette fois ce n'est plus *Furius* mais *Acer* qui parle. *D'une part, jamais l'homme n'a eu besoin pour vivre d'une aussi grande quantité et aussi diverse d'autres hommes et de créatures de tout genre. D'autre part, il n'a jamais eu aussi peu besoin de leur présence immédiate ou prochaine, de leur assistance en tant que tels. On dirait que tout se passe par abonnement, par souscription à une immense Providence anonyme. Moyennant un service que nous remplissons, on nous délivre un carnet de coupons grâce à quoi nous pouvons satisfaire tous nos besoins. Jamais les hommes n'ont été à la fois aussi solidaires et aussi seuls. Ils ne se réunissent corporellement que sur le terrain du jeu, c'est-à-dire de l'inutilité réciproque. Je ne puis être utile à un seul qu'en l'étant à tout le monde et en m'engloutissant moi-même dans l'anonymat. C'est l'obscure conscience de ce rôle d'élément impersonnel, de ce bizarre devoir d'individu, qui nous fait resserrer nos membres et notre habitation et nous purifier de plus en plus de toute figure ou relations particulières.*

En relisant cette page d'une admirable densité, j'en viens à me demander — bien que je n'aie aucune certitude sur ce point — si elle n'est pas à l'origine de la critique de l'idée de *fonction* que

j'ai moi-même présentée quelques années plus tard dans *Position et approches concrètes du Mystère ontologique.* Dans les *Conversations,* on trouverait vingt passages aussi riches de substances que celui-là. Et je noterai, entre parenthèses, que des textes semblables permettent peut-être mieux que bien d'autres de comprendre l'admiration profonde qu'Alain professait pour Claudel — admiration dont les élèves d'Alain nous ont laissé le témoignage.

Mais ce qu'il faut souligner avant tout, c'est que personne moins que Claudel ne s'est enfermé dans une sorte de contemplation nostalgique du passé. Je ne crois même pas me tromper en disant qu'un sentiment comme celui-là devait lui paraître d'une certaine façon coupable et comme entaché d'un narcissisme dont il avait horreur. Rien n'est plus significatif qu'une page comme celle-ci. Cette fois c'est *Grégoire* qui parle : *C'est tout le travail d'Adam dans le Paradis terrestre que nous avons à reprendre d'une manière magistrale et méthodique et quel serait ce Paradis terrestre dont aucune parcelle de la création ne serait exclue? Oui, il faut venir au secours de cette création qui gémit et qui a besoin de nous. Il faut venir au secours de l'humanité d'abord, mais aussi il faut venir au secours de la forêt, il faut venir au secours de la ronce qui demande à devenir une rose, il faut venir au secours de ce grand fleuve qui nous demande que nous l'empêchions de déborder, il faut venir au secours de l'oiseau et de la bête brute et de tous les animaux suivant leur espèce. Placés entre Dieu et la Terre il nous faut venir au secours de l'un et de l'autre, il faut ouvrir entre l'un et l'autre ces veines, ces voies par où la Miséricorde va à la rencontre de la Justice, il faut les aider à se rejoindre non plus dans la Foi seulement et dans le souvenir de la chute, mais dans la possession de la Pentecôte et de Pâques.* Et ceci encore : *Une grande invitation s'est fait entendre aux quatre coins de l'Univers, pareille à celle de la parabole quand le Père nous convie aux Noces de son Fils, la table est mise, et l'ordre de toute part est transmis de la communion avec Dieu.*

Il n'y a jamais eu de pensée moins quiétiste que celle-là. On pourrait dire qu'en elle affleure la conscience d'une parturition universelle. Mais en même temps rien ici n'est concédé par Claudel à une philosophie hégélienne de l'histoire ou à ses expressions vulgarisées, c'est-à-dire en somme à la notion panthéistique d'un Dieu qui se fait à travers l'homme. Ce sont là des pensées qui lui faisaient horreur. Mais si Claudel m'apparaît personnellement comme un fécondateur, c'est justement parce qu'il maintient avec tant de force et comme en tension l'une avec l'autre, des affirmations que certains seraient tentés de juger contradictoires. Par là il se pourrait que son œuvre préparât la voie à une théologie à venir qui peut-être se libérera de certains principes traditionnels. Cette théologie il ne lui appartenait ni de l'édifier ni même de la concevoir, mais il lui aura peut-être été donné d'en déposer la semence dans les esprits à la faveur de ce *geste poétique* dont nul mieux que lui n'a su reconnaître la vertu promotrice.

Gabriel Marcel,
de l'Institut.

« Un vieil homme qui dévore de l'hébreu »

1935-1955. — Tous les échos du monde peuvent bien attendre que je renoue la conversation avec eux.

Il n'y a plus qu'un vieil homme, les deux coudes sur la table, qui dévore de l'hébreu (...). A la place des sons, il n'y a plus que le *sens* tout pur : l'ombre, celle qui ne cesse de s'allonger derrière moi en accord avec le plan de l'écliptique.

Le premier exemplaire de la Bible qui nourrit l'appétit de Claudel lui vint d'une amie protestante qui en avait fait don à sa sœur Camille, tant il est vrai, à l'époque, que les catholiques ne lisaient guère la Bible en France. Claudel aura été pour la génération de ses disciples un initiateur à la lecture biblique. Bien avant que l'encyclique de Pie XII *Divino afflante Spiritu*, ne donne une nouvelle impulsion à la renaissance biblique, le poète de Brangues aura tracé un sillage lumineux et découvert au siècle que la Bible n'est pas seulement un arsenal, mais un « trésor », comme il l'écrit dans l'*Introduction au livre de Ruth.*

Lui-même confia dans une communication à la Radio française, en décembre 1940, que l'Écriture Sainte ne quitta guère ses mains, au cours de sa *vie longue et agitée.* C'est surtout depuis 1927, confia-t-il, que *la Bible est devenue pour moi l'objet d'une étude continue et appliquée, que l'on pourrait plutôt appeler une immigration de toutes les forces de mon intelligence et de mon imagination, pareille à celle que le patriarche réalisa autrefois dans la Terre Sainte.*

L'occasion providentielle de cette rumination biblique lui fut donnée par l'imprimeur Pichon qui lui demanda, en 1927, un livre sur *l'Apocalypse.* Claudel vit toujours dans cette suggestion d'un éditeur une *intention providentielle* et comme une mission. Depuis cette époque, Claudel habite la Bible, elle est pour lui comme la découverte d'un merveilleux univers, *je vis dans un constant et croissant émerveillement*, avoue-t-il.

De cette fréquentation jaillit une série d'œuvres dont la Bible est l'unique source d'inspiration, depuis *Méditation sur l'Apocalypse*, jusqu'à *J'aime la Bible*, qui est son premier livre posthume et comme son testament. Dans *Figures et Paraboles*, il donne la Légende de Prakriti, qui est le poème de la Genèse. *Les Aventures de Sophie* (1937) est une suite de thèmes bibliques : le

Voyage du jeune Tobie ; Tobie et Sara ; David danse devant l'arche ou le rythme des psaumes ; enfin le commentaire du Psaume CXLVII. Les Psaumes occupent une place de choix dans sa production poétique. Le livre *Un poète regarde la croix* (1938) commence par une vigoureuse introduction : Comment nous devons lire la Bible, où il prend des positions très personnelles sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. Le poète développe sa conception de la Bible dans une introduction très longue qu'il écrit au *Livre de Ruth*, composé par un prêtre messin, au cours du XIXe siècle, et qu'il considère comme un « ouvrage admirable ». Désormais Claudel est installé dans la Bible ; ses écrits se multiplient, réguliers mais impétueux : *Paul Claudel interroge l'Apocalypse; Introduction à l'Apocalypse; Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques; le Livre de Job; l'Évangile d'Isaïe; Traductions des Psaumes.*

Tout en fréquentant la Bible, Claudel pourfend les exégètes, qu'il compare à la *teigne qui croit étudier une tapisserie en en dévorant à la fois la forme, la couleur et la substance* (1). Il eut l'occasion de manifester sa mauvaise humeur, presque son scandale, en prenant une position restée célèbre, contre un article de l'abbé Steinmann, publié par la *Vie intellectuelle*, en 1949. La correspondance, publiée, avec une satisfaction vengeresse, par le *Dieu vivant*, nº 14, manque d'aménité et ressemble à un dialogue de sourds qui mettent toute leur énergie à ne pas s'entendre. Elle suppose surtout des équivoques qu'il importe de dissiper.

Claudel avait une prodigieuse connaissance de la Bible ; les citations lui venaient spontanément comme à Augustin ou à Bernard de Clairvaux. Il parlait la langue des inspirés bibliques, devenue son idiome, depuis que son inspiration, selon le mot de Mauriac, *avait épousé la grâce.* Il existait comme une harmonie préétablie entre son génie et la Bible ; mais son génie était assez puissant pour ne pas imiter, mais créer, la Bible assez riche, assez souveraine pour respecter, comme chez ses prophètes, le génie de l'inspiré.

Claudel n'est pas exégète

A mainte reprise, Claudel s'est exprimé sur son interprétation de la Bible, qu'il prétend lire en croyant et en poète. Il le fera rarement sans exhaler quelque fiel contre les exégètes de métier, qui lui apparaissent comme des démolisseurs, des grammairiens qui ne dépassent pas la lettre.

La foi contre la science? La Bible contre les exégètes? Faut-il voir plus qu'un mouvement de mauvaise humeur, dans ces jugements de Claudel? Le poète eut l'occasion de développer, à diverses reprises son intelligence de la Bible. Il le fit plus largement dans sa longue introduction au *Livre de Ruth*, pour la réédition de l'ouvrage de l'abbé Tardif de Moidrey, en défendant le sens figuré de l'Écriture. Il prend figure *sous toutes ses formes : comparaison, métaphore, allégorie, symbole, parabole, allusion, sug-*

(1) *Un poète regarde la croix.* (Éditions Gallimard.)

gestion. Et il veut expliquer *pourquoi Dieu, d'un bout à l'autre de son livre, se sert presque uniquement de la figure.* Il en donne six raisons essentielles. Sans doute, le sens littéral est respecté, sa nécessité est reconnue, mais n'est-il pas quelquefois compromis, même *dans l'ordre du fait et du commandement*, qui est son domaine propre? Quels sont de plus les textes dans lesquels le sens littéral est *insuffisant ou impossible?*

Tout en préconisant la valeur du sens littéral (sinon il nierait l'incarnation réelle de la parole de Dieu dans la Bible) Claudel, de fait, semble embarrassé par lui, comme le manifeste son *Introduction à l'Apocalypse.* Cette brochure reproduit le texte d'une conférence lue à l'Institut catholique de Paris, le 10 février 1946. Il y affirme dès l'abord, qu'il ne veut pas se ranger dans le groupe des interprètes *qui voient surtout dans le récit johannique une allusion à des faits concrets aussi rapprochés que possible de la connaissance directe de l'écrivain.* Pour lui les livres de la Bible *ont été écrits pour parler de Dieu à tous les hommes et à tous les temps.*

Nous pouvons saisir ici sur le vif, une position claudélienne sur l'interprétation scripturaire, qui pratiquement veut dépasser une situation historique, au point de l'ignorer et même de la nier. Le voyant de Patmos, dans *l'Apocalypse,* part au contraire d'une situation concrète, vécue par les chrétiens ; le fameux nombre 666 correspond à un personnage historique, type d'un pouvoir persécuteur, selon un procédé familier aux Anciens. L'auteur de *l'Apocalypse* a sous les yeux les revendications blasphématoires de l'empereur Domitien, qui exige, par une usurpation sacrilège, le titre de *Kyrios,* que les chrétiens n'appliquent qu'au Christ Jésus. Le Voyant soutient le courage des communautés persécutées, en leur peignant la fresque céleste, où l'Agneau de Dieu, aux yeux du monde et des élus apparaît comme le seul *Seigneur des Seigneurs et Roi des rois.* Ignorer ces faits, c'est désincarner la Révélation.

Non seulement Claudel fait fi de la science exégétique, il y substitue son interprétation, personnelle, originale toujours, sujette à caution souvent. C'est ainsi qu'en voyant dans le chiffre 666 de *l'Apocalypse, le chiffre de l'Humanisme, de la perfection païenne, reporté de l'ordre des centaines à celui des dizaines et à celui des unités,* il fait un contresens biblique. Il emboîte le pas à toutes les erreurs de traduction qui se trouvent dans la *Vulgate.*

Quelle que soit l'admiration que l'on porte à l'œuvre claudélienne, à sa ferveur biblique, il serait dangereux de prendre le poète des *Cinq grandes odes* comme guide dans l'étude scripturaire. Il est piquant de constater que ce *pourfendeur de l'hérésie,* dont parle l'hebdomadaire *Réforme,* avec une certaine acrimonie (qui étonne quand on se souvient de l'éloge de Gide dans le même journal), justifie, face à la Réforme, l'autorité d'une Église, pour diriger la lecture biblique.

Claudel a traité l'exégèse avec trop de désinvolture ; ses études bibliques eussent beaucoup gagné à connaître les disciplines scripturaires. Il n'aura jamais connu le texte sacré qu'à travers une traduction, et quelle traduction de la Bible ! Mieux inspirée, la

fille de son ami, Jacques Rivière, devenue moniale, commença par étudier l'hébreu et souvent racontait les joies de ses découvertes, dans le texte original.

Il ne suffit pas de revendiquer le sens figuré, comme le fait Claudel, sous l'autorité des Pères. Le sens figuré des Écritures connaît des lois, est soumis à une autorité pertinente telle que l'Écriture elle-même ou l'Église. Dans la mesure où les Pères ont dévié de ces normes et ignoré certaines lois de la science exégétique, leurs commentaires sont devenus caducs. La connaissance des genres littéraires éclaire singulièrement la lecture et la compréhension de la Bible, comme le disait encore récemment la voix de Pie XII.

Claudel n'est pas exégète, ce qui limite la valeur de ses études. Paradoxalement, ce n'est pas dans son œuvre *exégétique*, mais, dans l'œuvre poétique qu'il est le plus biblique, qu'il est de la race des inspirés. En lisant son commentaire du *Cantique des Cantiques*, nous sommes sur la défensive, mais *l'Annonce faite à Marie* nous entraîne, comme le fleuve auquel il aimait comparer la Bible. Claudel ne s'y interroge plus, n'interroge plus le livre sacré ; il est plein, il en est saoul ; il est biblique de par la pression de son inspiration, sans le savoir. Ici nous ne ramassons pas les miettes de ses commentaires, nous sommes les invités du festin. Et quel festin biblique !

Le poète de la Bible.

En 1941, à Clermont-Ferrand, j'eus l'occasion de voir, pour la première fois, *l'Annonce faite à Marie*. J'étais conquis. C'était pour moi comme le jardin en Éden, rouvert par l'enchantement de Claudel. Non point un commentaire ni une paraphrase, mais une inspiration biblique de tous les instants. La symphonie biblique développait les thèmes scripturaires, elle nouait et dénouait, au-delà de leur enchevêtrement, toujours dans la lumière, les allusions à la Vierge, visitée par l'ange, mais aussi à la Sagesse increéée à la condition de tout homme, pèlerinant sur la terre.

C'était un mystère biblique, presque une liturgie à laquelle nous assistions. Nous n'étions plus dans un théâtre, mais dans une église, où nous entendions la parole de Dieu, comme Vercors rompait le pain. Le silence était d'une densité inoubliable. Et les paroles de Claudel me remontaient au cœur : *Le monde cesse d'être un vocabulaire éparpillé, il est devenu un poème, il a un sens, il a un ordre, il vient de quelque chose et il part quelque part... Nous tenons là-dedans notre place et notre rôle. Nous sommes associés à une liturgie.*

Nous retrouvons les mêmes thèmes bibliques dans le *Christophe Colomb*, pour prendre un autre exemple de l'inspiration scripturaire qui affleure dans l'œuvre claudélienne. La vie d'aventures de Colomb figure la condition chrétienne. La foi est un départ. Nous revoyons, en surimpression, le patriarche d'Ur en Chaldée. La mission de l'homme, *fils de Roi* est de donner à Dieu une terre ; Christophe Colomb est la figure de l'homme, qui œuvre sur le chantier de Dieu.

Ombres et lumières jalonnent la route du croyant. Les découvertes les plus royales préparent les épreuves les plus douloureuses. A la fin de la première partie, quand Christophe Colomb a découvert la terre nouvelle, les spectateurs pouvaient se demander — et se demandaient, à l'entracte — ce que Claudel pouvait encore ajouter, à quoi il pouvait occuper la fin de sa pièce. Le « mystère » de Colomb permet de découvrir la profondeur de la vision chrétienne de l'homme et de l'univers. Colomb au mât, jalousé par les uns, face à l'ouragan, face à lui-même, à sa conscience qui s'interroge et se juge, vit le mystère de la mort et de l'échec. Il est abandonné, trahi, calomnié. Mais l'épreuve prépare le royaume de Dieu.

Il serait facile de multiplier les exemples, pour montrer l'inspiration biblique de Claudel ; avec quelle aisance il parcourt les Écritures, à quel point il se nourrit de leur sève. Il ressemble au sage dont parle le Christ qui de son trésor tire *nova et vetera*. La Bible est *son* livre, il s'y est attaché, y a séjourné, s'en est imprégné ; il l'a habitée : d'elle seule il a eu faim. Depuis l'*Athalie* de Racine, la langue française n'avait plus connu cette fougue biblique.

Aussi Claudel demandait-il que la Bible fût le livre de chevet pour tous, grands et petits. *C'est le livre par excellence où toute notre civilisation a appris à lire; où nous autres, gens de l'Occident, avons puisé toutes nos idées morales, artistiques et littéraires et d'où s'est échappé, comme un fleuve puissant d'eaux fécondantes, un inépuisable trésor de sainteté et de génie, depuis les cathédrales romanes jusqu'au* Messie *de Hændel, en passant par la chapelle Sixtine. N'est-il pas monstrueux, à un point de vue simplement culturel, que la Bible n'occupe aucune place dans notre éducation universitaire, tandis qu'on fait pâlir nos malheureux enfants sur les fadaises d'Horatius Flaccus et qu'on impose à leur admiration d'ailleurs récalcitrante, les grands hommes de Plutarque qui ne sont pour la plupart que de hideux fantoches* (1).?

Maintenant que Claudel, comme les patriarches et avec eux a foulé le seuil de Dieu, pour connaître la Lumière, il nous laisse comme héritage, avec son œuvre achevée, le Livre de Dieu. Si Claudel n'est pas toujours un guide autorisé de l'Écriture, la Bible est le meilleur guide pour comprendre l'œuvre du poète ; elle est la clef de son œuvre. La Bible lui a permis de comprendre cet univers qu'il a parcouru comme un conquérant, du Nord au Sud, du Japon à l'Amérique, la Bible lui a permis de comprendre son monde intérieur et de dénouer le nœud de contradictions du drame qui fut le sien, à l'heure de midi.

Pécheur parmi les pécheurs, mais illuminé par la foi, celle héritée d'Abraham par Jésus-Christ, Claudel a pu mourir *tranquille*, sûr de reprendre et de poursuivre, au-delà des ruptures, le dialogue avec le Dieu vivant.

A. Hamman.

(1) *Temps nouveaux*, 21 février 1941.

Lettre de Paul Claudel à Louis Gillet

à propos de « PRÉSENCE ET PROPHÉTIE » (1)

Sans avoir bougé de place (Louis Gillet) lui aussi a joué son rôle parmi ceux que l'histoire appelle les réunisseurs de la terre.

Il est là. Au milieu de tous ces chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature, il y a une intelligence avec lui, comme par l'émission d'une onde circonférente, qui atteint à la fois tous ces cadres où des artistes successifs ont solennisé pour notre enseignement et pour notre joie, certains éléments de la durée (...). Une lumière a su s'allumer en un certain centre, pénétrante, subtile, affectueuse et que l'on oublie à cause de ce qui la montre.

Brangues, le 10 novembre 1941.

Cher ami (2),

Je vais faire aujourd'hui une chose dont ma vie d'écrivain — j'aurai bientôt soixante-quatorze ans ! — est restée blanche jusqu'à ce jour : vous demander un article pour la *Revue des Deux Mondes* sur mon dernier livre, *Présence et Prophétie*. C'est un ouvrage très important, qui m'a coûté beaucoup de travail et de réflexion, mais en même temps assez difficile, et où le public a besoin d'être, comme on dit, introduit. Je ne saurais mieux m'adresser qu'à vous à cet effet. Peut-être les lecteurs de la Revue trouveront-ils intérêt à se voir promener quelques instants par un guide compétent à l'intérieur de la pensée d'un homme dont on ne leur a pas souvent fourni l'occasion d'entendre prononcer le nom. Mais nous sommes en temps de guerre et la vieille Revue reste seule à battre son pavillon entre tant d'autres capturées ou sabordées !

(1) *Présence et prophétie* : Éditions de la librairie de l'université. Fribourg en Suisse (1942).

(2) Cette lettre inédite, dont ne sont reproduits que des fragments, nous a été communiquée par Mme Louis Gillet avec l'autorisation de Mme Paul Claudel. Elle fait partie d'une correspondance qui s'étend sur huit années, de 1939 à 1946, et comprend dans son ensemble une soixantaine de billets ou de lettres adressés par le poète à son ami ou, après 1943, à sa veuve. La valeur d'un tel document fait souhaiter qu'en puisse être un jour entreprise la publication intégrale. Malheureusement, le caractère magnifiquement intrépide de Louis Gillet qui s'engageait toujours à fond et se livrait entièrement dans ses écrits, sans aucune arrière-pensée, comportait à l'époque des risques sérieux. Par un sentiment de prudence à l'égard de leur auteur, Claudel a détruit toutes les lettres de son correspondant.

Comme il s'agit d'un ouvrage très spécial, évoluant sur un terrain où même les lettrés d'une culture aussi large que la vôtre peuvent se trouver mal à l'aise, je ne crois pas inutile de vous communiquer quelques éclaircissement préliminaires.

Quand, le 25 décembre 1886, je sortis dans un grand état de trouble et de confusion de cette cathédrale de Notre-Dame où je venais de recevoir communication d'un état de choses aussi absurde et scandaleux que désormais — je devais me l'avouer — indubitable, un problème se posait à moi : comment concilier ces deux ordres de vérités superposés, et en apparence du moins étrangers l'un à l'autre, sinon contradictoires? D'une part le monde de la réalité sensible qui était pour ma jeune vocation poétique le monde de la beauté et de la joie, celui aussi des désirs et des passions, et cet autre hors de lui, si puissant, si poignant, mais en même temps si redoutable, qui venait de se présenter à mon âme avec une autorité invincible?

Ce problème qui a été la cause en moi de tant de luttes intérieures et de tant de souffrances, n'est pas nouveau...

. . . .

Il est à noter que, dans toute la Bible, on ne voit trace d'aucun mépris du Créateur à l'égard de Son œuvre. Au contraire, pour parler à l'homme, Il se sert à peu près exclusivement du langage de ces choses qu'Il a créées et où Il puise Son vocabulaire. *Per visibilia ad invisibilia*, nous dit l'Apôtre. Et finalement les élevant avec solennité à la dignité de sacrements.

Et néanmoins, chez un chrétien convaincu, on note toujours, comme une angoisse et comme un remords, la préférence latente de la voie directe et l'envie de ces cœurs simples qui ont choisi la seule chose nécessaire. C'est là l'élément tragique de la vie d'un Poète ou Artiste chrétien et qui est sous-jacent à toute mon œuvre, spécialement à sa partie dramatique (1).

Mais qu'y faire? Admettre sans doute que tout accord est l'effet non pas seulement d'une géométrie, mais d'une lutte, et que la vérité est faite de tendances dans des directions opposées, ou plutôt de coordonnées non pas opposées, mais perpendiculaires (2) — comme la croix.

C'est cette idée de vérités qui se rejoignent non pas dans un équilibre statique, mais dans un effort autour d'un point commun et sur des points divergents, qui sert de nœud à toute mon entreprise intellectuelle.

Partant de cette idée que, du haut en bas et d'un bout à l'autre de la Création, il y a homogénéité de dessein et de plan (...), j'essaye de montrer que toute connaissance, même tournée du côté des vérités surnaturelles, ne va pas sans un emploi de ces facultés de sensibilité dont nos divers appareils physiques ajustent l'activité à notre ambiance quotidienne. C'est ainsi que dans le recueillement de la méditation, la Présence de Dieu ne se fait pas

(1) Cette idée est spécialement développée dans mon *Ode jubilaire pour le six centième anniversaire de la mort de Dante.*

(2) *Perpendiculum extendet super Jerusalem*, ZACH., I, 16.

sentir *uniquement* à notre intelligence, mais à notre être tout entier, dont les diverses facultés ne forment en réalité qu'un tout inséparable, orienté suivant les circonstances dans diverses directions, mais non sans que l'usage de l'une implique, à des plans différents, l'activité plus ou moins sourde de toutes les autres.

Cette idée de l'homogénéité de la Création, que confirment toutes les observations, est extrêmement importante. Elle permet de répondre à la vieille objection ressassée de l'*anthropomorphisme*. Car si les savants — ils ont raison et ils ne s'en font pas faute — se croient autorisés à inférer de l'animal à l'homme et du physique au moral, pourquoi l'inverse ne serait-il pas également justifié? A plus juste titre encore ! car un document détaillé et développé nous fournit plus d'éclaircissements sur la version rudimentaire que la réciproque — et secondement, nous disposons ici, outre les moyens d'étude objective, d'un instrument précieux qui est la conscience intime, ce que Bergson appelle intuition ou sympathie. Tout ce qui existe autour de nous, nous avons la faculté non seulement de le connaître extérieurement, mais d'y ço-naître, d'en *jouer*, comme un acteur, en nous-mêmes, le genre particulier d'activité. Ainsi le sauvage qui se fait loup ou buffle.

Inspiré par ce profond respect de l'œuvre de Dieu en nous et de cet être physique qui est étroitement associé (...) à notre être moral et intellectuel, je m'efforce, dans mon second essai, de montrer comment Dieu, qui Se plaît à nous faire sentir Sa présence, Se livre, pour ainsi dire, à l'investigation des cinq ordres divers d'appréhension dont nos sens physiques sont la traduction instrumentale ; de co-naître à Son invitation suivant l'un ou suivant l'autre : odorat, audition, vue, tact, gustation. A ce point de vue, les Livres Saints nous fournissent un répertoire inépuisable de métaphores, qui n'ont rien de ces vaines figures de rhétorique, mais répondent aux lois infiniment subtiles de l'analogie la plus exquise.

. . . .

C'est armé de cette idée de l'homogénéité, que je n'ai pas craint, sur les traces de saint Denys et de saint Thomas, de m'attaquer, au-dessus de la réalité sensible, à cette création invisible au-dessus de nous qui est le monde des Anges. Vous avez peut-être lu l'étonnant traité de saint Thomas sur les Anges (1) qui avait frappé de stupeur l'incrédule Michelet, et qu'il comparait à la divination logique d'un Cuvier inférant de l'ossement d'un animal disparu à toute une anatomie reconstituée. Malheureusement je ne dispose pas des grâces des deux prodiges illuminateurs que je viens de citer, et après un effort quatre fois renouvelé, et que j'ai encore repris lors de mes plus récents travaux, j'ai dû laisser l'ouvrage interrompu.

Et voilà pour la première partie de mon nouveau livre.

(1) Ce qu'il y a de superbe dans saint Thomas, comme d'ailleurs dans saint Augustin, c'est qu'en dehors des sujets qu'il traite à fond et sur lesquels il projette des torrents de lumière, il ouvre de tous côtés des *vistas* vertigineuses où l'imagination aimerait à s'engager.

La seconde partie, exégétique, n'est pas privée de lien avec la première. De même que la Création n'est pas un bazar d'êtres et d'objets hétéroclites, accumulés au hasard, mais l'exposition avec insistance, dans le constant renouvellement des jours et des saisons, d'un ordre raisonnable et beau, où tout contribue à un ensemble indéchirable, de même l'histoire n'est pas quelque chose de stagnant, un clapotis d'événements, suivant l'impression que donnent, par exemple, les annales de la Chine ou de l'Inde ou même de l'Empire romain. Dans le bouillonnement entrecroisé des deux grandes civilisations antiques, celle du Nil et celle du Tigre-Euphrate, nous voyons commencer un mouvement qui peu à peu prend une direction, une suite, un *sens*. Un groupe d'hommes prend intérieurement conscience d'une vocation propre, d'un appel, d'une promesse qui lui a été faite et dans l'espérance de quoi les générations se passent de l'une à l'autre un mot d'ordre. En vain ce peuple essaye-t-il de se raccrocher au présent. Pourquoi nous forces-tu à sortir d'Égypte, où nous jouissions d'une servitude en somme préférable à ce désert pierreux? disent les Israélites à Moïse, lui-même descendant d'Abraham l'expatrié. Et plus tard : pourquoi ne nous permets-tu pas de faire alliance avec ces Chananéens en somme sympathiques? d'avoir de gentilles idoles à notre portée, avec qui on peut s'arranger pratiquement (1)? en un mot de prendre racine, d'être comme tout le monde. Pas moyen ! La vocation d'Israël est l'avenir. Son sacrement national s'appelle Pâque qui veut dire Passage ; Son acropole, « montagne de la vision ». Du milieu de lui s'élèvent l'un après l'autre des inspirés qui ne lui permettent pas la complaisance avec le momentané. Il est travaillé par le désir. Il est comme un poète en qui grommelle sourdement le poème. Ses maîtres sont des inspirés et son histoire est une histoire *aspirée*, comme la mer aspire le fleuve en dépit de tous les détours et barrages dont il faut venir à bout bon gré mal gré. Et tout à coup éclate la Révélation formidable, la première Annonciation, cette sommation à un groupe lentement élaboré de l'Humanité de se préparer à recevoir cette semence divine qu'elle appelle du fond de ce qu'elle a de plus profond et de plus intime. *Voici qu'une Vierge enfantera*, comme le déclare Isaïe à Achaz pétrifié et ironique. Et Israël répond par la bouche de son souverain : *Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco?* Comment cela se fera-t-il puisque je ne connais pas le mâle approprié? Tu ne le connais pas, Israël, mais tu apprendras à Lui co-naître, à fournir à ce Verbe, qui peu à peu à ton oreille est devenu parole, le terrain approprié de germination.

C'est à débrouiller cette prophétie d'Isaïe, comme un poète qui s'efforce à tirer du murmure et de la contradiction en lui de toutes sortes d'idées enchevêtrées la flambée unique d'une flamme vivante et sonore, qu'est consacré mon premier essai. Il ne faut pas oublier que la Bible est un poème et qu'un poète a plus de

(1) Plus tard, les Macchabées en face de la Grèce à son apogée ! Quel spectacle !

titres qu'un érudit à comprendre « comment c'est fait », et comment le cœur et l'esprit humain répondent à cette inspiration qui n'a pas soufflé uniquement sur les *Nabis* et qui est une forme de la grâce.

Le premier essai décrit, en quelque sorte, la marée ascendante d'Israël. Le second essai nous dépeint la marée descendante, quand le Bien-Aimé a donné son fruit et que, refusant de renoncer à son droit d'aînesse il s'est retiré sur les terres d'Esaü, retranché derrière cette mer Morte où dorment embaumées les promesses dans les eaux épaisses et sépulcrales de la Lettre. Quand je visitai la Terre Sainte, il y quarante ans, ma plus forte impression avait été cette falaise rouge et rectiligne de Moab qui fait face, de l'autre côté de ce phénomène géologique unique, cette dépression de l'Asphaltite à 400 mètres au-dessous du niveau de la mer, aux montagnes de la Judée. C'est là que se trouve le mont Nébo, d'où Moïse envisagea cette Terre Promise où il lui était défendu de pénétrer et où il a reçu sépulture. C'est là que Balaam fut posté en quatre endroits différents pour prophétiser sur Israël. Et quand on lit les Prophètes on ne peut qu'être étonné de la place que tient, à la fois dans leurs malédictions et dans leur pitié, cette peuplade somme toute insignifiante et dont on distingue mal l'identité de celle des tribus avoisinantes. Ce poulailler piaillard, pour employer la comparaison de Jérémie, valait-il une telle mobilisation de l'Esprit-Saint? C'est pourquoi j'ai suspecté que, sous le nom de Moab, comme ailleurs sous les noms de Babylone, de Tyr, de l'Égypte, Dieu, qui a dicté Son livre à Ses serviteurs non pas pour un temps seulement et pour l'amusement des archéologues, mais pour l'instruction et pour l'édification (1) de tous les siècles, veut nous faire entendre quelque chose de différent. Qu'est-ce donc que cette « Pierre du Désert » qui envoie à Jérusalem « l'Agneau dominateur de la Terre »? et qui, de l'autre côté de la fissure, ne cesse d'interroger le veilleur posté sur la Montagne de la Vision pour lui demander : *Custos, quid de nocte?* Quoi d'autre qu'Israël désormais exclu et refoulé dans ce désert vers lequel la Femme de Loth retourne sa face pétrifiée? et séparé de la « Mer Suprême », *Mare novissimum*, à la fois par cet abîme où le Jourdain baptésimal essaye en vain de persuader l'amertume de la flaque maudite et par cette Montagne des Oliviers, par cette « barrière de l'huile » dont Ezéchiel et Zacharie lui ont promis qu'il le verrait un jour se fendre par le milieu. Moab, en somme, c'est la prophétie à rebours, le regard rétrospectif.

— Et tel est, mon cher ami, le résultat de ces cinq expéditions pas mal hasardeuses que j'ai organisées dans ces territoires aujourd'hui oubliés ou abandonnés à la curiosité stérile des érudits, où bien des trésors rémunéreraient, s'ils n'en étaient écartés par les préjugés modernes, la bonne volonté des explorateurs.

Je vous demande pardon du fond que j'ai fait sur votre attention amicale et je vous serre bien affectueusement la main.

P. CLAUDEL.

(1) *Ædificabuntur in te deserta sæcularum*, ISAÏE, LXVIII, 12.

Claudel
et le « bonheur d'expression »

... Quant au geste, aucun auteur moderne ne paraît y attacher la moindre importance. L'expression significative juste et intense, celle qui intéresse le dramaturge, cet éclair de sens et de vérité par lequel le corps répond à une situation donnée, tout cela est presque partout absent du monde, où le mort a saisi le vif...

Il y a vingt-sept ans de cela. A peine avions-nous dépouillé l'arrogance des gamins. Je revois notre groupe de petits provinciaux usant ses jeudis et ses dimanches en d'interminables balades à travers les collines qui gardent Besançon. Nous tranchions du tiers et du quart avec une superbe inimitable, dressant au plus juste le bilan de nos découvertes littéraires. A treize ans, nous avions été fous de Rostand, mais la faconde du Marseillais n'en imposait plus à nos seize ans. A présent, il nous fallait des vivants pour rassasier nos appétits : Romains, Montherlant, Gide, Claudel... Encore convenait-il d'établir un palmarès. Romains nous semblait un peu distant; Montherlant, trop barrésien, avec un petit air *gosse de riche* agaçant pour des compatriotes de Proudhon et de Fourier; Gide nous inquiétait, mais Claudel avait la solidité paysanne et l'obstination, cousines germaines des qualités traditionnelles dont s'enorgueillissent les Comtois.

Deux ans plus tard, je me trouvais isolé à Dijon. C'est là que je mesurai pour la première fois toute la résistance que le monde bourgeois opposait alors à Claudel et à toute création poétique originale.

Bientôt repéré, étiqueté, je fus *Celui qui admire Claudel*. On ne me connaissait qu'un homologue dans toute la ville, un dominicain, le P. Vérel, rêveur de bonne éducation, à qui les familles confiaient leurs rejetons dès qu'ils avaient franchi le stade des études secondaires.

Pourtant, même en ces lieux reculés, Claudel grignotait les bastions avancés et gagnait son public. Se payant d'audace, le R. P. Vérel annonça même une conférence sur l'œuvre du poète : il parlerait tel soir dans l'un de ces grands salons parfumés au pipi de chat qui sont l'apanage des directions ecclésiastiques. A l'heure dite, nous étions quatre jeunes mâles encadrés par un brelan de douairières et quelques pensionnaires du collège du Sacré-Cœur, plus ou moins attentifs à un exposé où les bonnes intentions le disputaient aux propos édifiants. Puis le quarteron d'auditeurs se dirigea vers la sortie dans un morne silence. C'est alors qu'une quelconque vicomtesse ou présidente d'ouvroir paroissial tira la conclusion de cette soirée :

— *C'est drôle*, dit-elle, *ce Glozel, on en parle toujours!*

Nous en étions là quand Jacques Copeau, habitant de Pernand, vint en voisin faire lecture de *l'Annonce*. Lecture à demi clandestine, donnée dans une salle qui tenait du hangar et du gymnase, aire couverte, mais glaciale, d'une absurde laideur et qui ne pouvait évoquer en rien la familière grandeur qu'on imagine pour la grange du domaine de Combernon. La merveilleuse maîtrise de Saint-Bénigne prêtait son concours. Jacques Copeau, que je connaissais déjà par ses étonnantes lectures de Péguy, présenta l'œuvre et l'auteur : il osa prononcer le mot de *génie* devant cette assemblée de bien-pensants et, je m'en souviens encore, je reçus un coup au cœur comme si, par une incompréhensible maladresse, il eût lâché un secret qui ne pouvait appartenir qu'à quelques-uns d'entre nous. Puis, alors que derrière l'estrade les chœurs d'enfants tendaient les lourds brocarts de la mélodie grégorienne, il dit les amours impossibles de la pure *Violaine* et de *Pierre de Craon*.

Les versets claudéliens nous parvenaient à peine, aspirés qu'ils étaient par les solives et les poutres; on n'entendait plus qu'une longue incantation passionnée; mais cela n'importait guère : il y a beau temps que nous savions le texte par cœur.

Et c'est là que le miracle se produisit : à deux pas de moi, une jeune fille, ni plus ni moins jolie qu'une autre, une simple petite bourgeoise de province, pleurait silencieusement de grosses larmes qui coulaient le long de sa joue. Chère petite inconnue, pourquoi faut-il qu'à la sortie, un homme — peut-être votre père — ait cru devoir proférer :

— *Claudel, c'est toujours comme ça : on n'y comprend rien!*

Un an plus tard, débarquant à Paris, j'eus le sentiment d'avoir franchi une vraie frontière : nos aînés ne nous avaient pas attendus pour faire les grandes découvertes, et ceux de mon âge brûlaient de s'enrôler sous la même bannière. Sans doute une commune admiration pour la force un peu primaire du génie claudélien nous garda-t-elle de succomber tout à fait à la tentation du surréalisme déjà sur son déclin.

C'était l'époque où Jean-Louis Barrault couchait dans le lit de Volpone, où le peintre Jean Bazaine ébauchait dans la solitude de son atelier, costumes et décors pour quelque idéale représentation de *Protée*, où Jean Dasté — qui, à son privilège d'aîné, ajoutait celui d'être le seul parmi nous à avoir entrevu le maître — nous rapportait des traits de légende : *Il paraît que chaque matin*, il *casse du bois!* (Je me demande où il était allé chercher cela, mais rien ne nous semblait alors plus naturel que l'image de ce colosse de la littérature se faisant bûcheron à la pointe du jour, histoire de se mettre en forme!) Et encore, en se frappant la nuque : *La force de Claudel, elle est là! Il a un cou de taureau!*

Parfois, j'allais voir Copeau, rue de Clichy, dans cette sorte de chambre d'étudiant où des amis l'hébergeaient, et alors il me parlait longuement de *l'Annonce* ou de *Tête d'Or* d'une voix gourmande, onctueuse, d'une voix d'évêque.

En 1942, à une certaine époque, je rencontrai Claudel plusieurs fois par semaine. C'est la simplicité de cet homme-là que je voudrais raconter maintenant.

La folie des temps et notre jeunesse nous poussaient souvent à des entreprises absurdes. Inutile de rappeler comment naquit alors à Lyon, dans un étonnant dénuement, la prétention de mettre sur pied une tournée théâtrale ayant pour but avoué de représenter *Jeanne au bûcher* dans la plupart des villes méridionales, sous sa forme d'oratorio dramatique. On avait fait appel à des artistes *repliés* ou en chômage : orchestre, chœurs, figurants, interprètes, en tout plus de deux cents personnes, dont un bon tiers de Juifs ou d'apatrides camouflés. Bref! un cirque extraordinaire, une ménagerie de traîne-la-faim et de personnes déplacées qu'il fallait tantôt cajoler, tantôt tenir au plus serré. On n'avait pas cru devoir avertir Claudel de la situation. Honegger avait fait confiance au jeune chef d'orchestre; on ne demandait au poète que sa bénédiction après accord sur les grandes lignes de la décoration et de la mise en scène. L'homme était trop fin pour ne pas comprendre à demi-mot de quoi il retournait. Il crut bien faire en proposant que le rôle principal fût tenu par une femme du monde de ses amies, d'ailleurs charmante et d'une grande beauté, mais que rien n'avait préparée ni à mener la vie des *cabots* en tournée, ni à se mêler à un pareil milieu. Elle allait devenir un sujet de discorde : trop de diamants étalés sous les yeux de mes fauves privés du nécessaire! Mais je sors de mon sujet, encore que cet aspect mondain de la vie de l'ancien ambassadeur appartienne au personnage.

Dès le premier jour, nous eûmes, je crois, plaisir à nous rencontrer. Il était bien tel que je l'avais toujours imaginé : simple, direct, d'une vigueur d'esprit étonnante pour ses soixante-treize ans. Petit, trapu, vêtu de noir, il débarqua de Brangues pour nous lire son poème dans la chambre miteuse qu'occupaient Hubert et Ginette. Il tira le livret de sa poche et, très à l'aise, déclara à la maîtresse de maison :

— *Vous permettez que je retire mon veston? Parce que là-dedans je me donne beaucoup de mouvement!*

Avant la réponse, il était déjà en gilet et en manches de chemise. Il attaqua la lecture de sa grosse voix traînante, mimant, invectivant, frappant du poing sur la table, tapant du pied, finissant à genoux, expirant avec la Pucelle.

Prodigieuse séance au cours de laquelle le bonhomme se laissa emporter par cette force qui l'habitait. Je suivais la lecture, la partition réduite sur les genoux, courbé en deux, moins par l'attention que par le rire qui me secouait, non pas un rire de moquerie, mais de jubilation : celui qui se démenait devant moi, ce tourbillon déchaîné, ce cyclone, ce poète agité par son démon, évoquait irrésistiblement le vieux Hugo faunesque lisant sa dernière œuvre. Cela était immense et trivial, beau tout simplement, et je riais de plaisir, éprouvant au-delà de toute vraisemblance, la vérité de la légende naïve : *Il paraît que chaque matin, il casse du bois!*

Et puis, nous partîmes ensemble, par les rues de Lyon. La conversation ne vint ni sur Jeanne, ni sur son bûcher, mais — j'en ai le souvenir très précis — sur la déplorable condition de l'habitat de la plupart des concierges lyonnaises, ces femmes condamnées à vivre sans jamais voir la lumière du jour pénétrer dans leurs misérables

loges. Le châtelain de Brangues, l'ancien ambassadeur, le patriarche imbu d'idées paternalistes, souffrait jusqu'au tréfonds :

— *Les malheureuses! Elles ne voient plus jamais la lumière. Comment peut-on tolérer cela?*

Nous en vînmes aux superstitions qui grouillaient dans la tête de ces vieilles femmes pâles et décharnées :

— *Vous pensez!... Pas de lumière, jamais de lumière!...*

Il prit l'habitude de venir nous visiter deux ou trois fois par semaine. Je l'attendais place Bellecour, au café de la Paix, et devant un café de restriction, nous discutions sans fin comme des étudiants. J'appris ainsi son admiration pour Jean-Louis qu'il connaissait à peine. Je lui racontais les premières représentations de *la Faim* ou d'*Autour d'une mère*, et il riait.

— *Je crois qu'il a le génie*, disait-il.

Et je l'ai surpris plus d'une fois rêvant d'une rencontre.

Ensuite, nous allions assister aux répétitions des chœurs, et quelquefois nous allions déjeuner ensemble dans un petit restaurant qu'on lui avait recommandé. A table, il menait la conversation avec bonne humeur, à voix forte, comme beaucoup de sourds. C'était le temps où, à Vichy, la marine tenait le haut du pavé. A travers la salle peuplée de petits bourgeois conformistes, il lançait :

— *Avant, nous avons eu les militaires; on a vu ce que ça donnait. Ce n'était pas fameux. A présent, ce sont les marins!* (Et, éclatant, d'un air goguenard :) *Il paraît que c'est mieux!*

Vers ce temps-là, il eut des ennuis avec son dentier. C'était pour lui un vrai cauchemar. En plein milieu du pont Morand, brandissant son parapluie d'une main et, de l'autre, rejetant son chapeau en arrière il expliquait :

— *L'autre jour, je faisais une conférence, on m'avait demandé de faire une conférence : un moment, j'ai cru que mon dentier allait tomber sur la table...*

Et, tête renversée, la bouche largement ouverte, s'immobilisant sans souci des passants ahuris, l'index indicateur :

— *Il ne tient plus que par une dent, là au fond, vous voyez?... Alors, il faut que le dentiste arrange ça; mais c'est bien embêtant!*

Cinq minutes après, il avait oublié ses misères et, admirant les quais du Rhône et la double colline :

— *Que c'est beau, mon Dieu! que c'est beau!...*

Un jour, il fallut songer à faire des photos pour le programme.

— *Ah! je n'aime pas ça! Tous les photographes ont raté mes portraits. Il n'y en a qu'un qui me plaît; il a été fait à New York, il y a une vingtaine d'années; on me voit le torse nu; celui-là me plaît bien; mais, naturellement, si vous me dites que votre photographe est bien...*

L'homme de l'art était un jeune homme éperdu de trac à l'idée de faire une photo de Claudel, et sa jeune femme, qui l'assistait,

vivait une des heures inoubliables de sa vie. J'imagine qu'ils étaient tous deux de ces jeunes catholiques au regard pur pour qui Claudel était, et restera sans doute jusqu'à la fin de leurs jours, l'unique paradis intellectuel. Le vieux maître ne pouvait pas rester insensible à cette atmosphère de douce adoration qui régnait dans le petit atelier. Il se montra d'une gentillesse exquise, toute paternelle.

On le fit poser en train d'écrire; il traça avec application :

C'est l'espérance qui est la plus forte,
C'est le dentiste qui est le plus fort!

car son dentier le tracassait toujours...

Quand, plus tard, Julien Pavil lui montra les maquettes des costumes, il s'anima. Les péchés capitaux surtout lui plaisaient, et entre tous l'Orgueil, que Pavil avait habillé en académicien. Claudel semblait se gargariser de son rire de gorge :

— *Ah! Ça c'est bien, par exemple!... L'Orgueil en académicien!*

Il savourait sa joie.

Puis vint l'heure de l'inévitable rupture avec Nadia. Elle rallia aussitôt Brangues pour y plaider sa cause. Fatigué, asphyxié par l'air de vulgarité entretenu par quelques-uns et que les meilleurs éléments de la troupe supportaient avec peine, je laissai faire. Ce fut mon tort. Le lendemain matin, un télégramme de Claudel nous parvenait au Grand Théâtre, signifiant la fin de nos relations.

Je ne revis Claudel que plus tard, à une représentation que Laurence Olivier donnait du « Roi Lear », puis à la création de « Christophe Colomb » par une troupe de jeunes gens.

Il participait aux représentations plus qu'il n'y assistait, l'œil luisant, voyageant de la Cour au Jardin, la machoire en mouvement mâchonnant, épelant littéralement chaque réplique en même temps que l'acteur, revivant physiquement toute la pièce.

Qu'il y ait eu chez lui une volonté très consciente d'être et de paraître, pourquoi le nier ? ne l'a-t-il pas lui-même revendiquée ? Mais il ne serait pas moins absurbe d'ignorer la prodigieuse disponibilité, l'inépuisable faculté d'émerveillement de ce bonhomme hors série.

La contradiction lui était naturelle : moins une faiblesse qu'une nourriture, les deux pôles nécessaires d'un équilibre, quelque chose comme une ascèse, une rouerie paysanne supérieure, une méthode pratique à l'usage des laïcs aux abords des problèmes que pose la mystique.

De là, sans doute, pour une bonne part, et pour longtemps, la violence des affrontements entre ses adversaires et ses partisans.

Pour lui, le temps des opinions va venir, qui régira son destin littéraire pour un demi siècle. Ciel ou enfer ? Qu'importe ? Pour quiconque l'a approché, il restera « l'homme qui cassait du bois tous les matins ».

PIERRE BARBIER.

« La robe d'Aaron »

1948. — Publication de *l'Œil écoute* (1) où Paul Claudel rassemble ses derniers textes sur l'art (La Hollande, Rembrandt, Peinture italienne, le Greco, Goya, les Vitraux, A. Honegger, le Chemin dans l'Art).

« Je ne suis pas un tenant de l'art pour l'art. Je ne crois pas que l'art ait pour objet l'érection d'idoles de pierre, de bois ou de carton, de mannequins plus ou moins agréablement immobilisés dans la pose (...). Je crois que l'art consiste surtout dans un pouvoir de communication et de partage, un certain passage, difficile, puissant et délicat de l'esprit du producteur à l'âme de celui que l'idiome français appelle le *consommateur.* »

AVEC Paul Claudel s'en allant, c'est une vision du monde qui se retire. Elle est difficilement héritable, car il faudrait, pour embrasser cet univers, une ampleur d'imagination qui est refusée aux esprits de notre temps. On a dit de Claudel qu'il appartenait au moyen âge ; de plus perspicaces ont vu en lui un homme de la Renaissance. Lui-même n'avait eu aucune peine à suivre le conseil de Rimbaud : *Il faut être absolument moderne.* Moderne, il l'était éminemment depuis 1890. Et je tiens à préciser que ce n'est pas parce qu'il heurtait le conformisme des intellectuels ou des artistes de la deuxième génération — succédant à la sienne — qu'il aura été moins *moderne* que les existentialistes et les sectaires de l'*art abstrait.* Attendons quelque peu, avant de brosser un portrait valable, un portrait en pied, de cette époque où Claudel a fait l'*émerveillement* de ceux qui l'ont entrevu : *Ce n'est pas un homme, c'est un astre,* disait un jour Charles-Albert Cingria l'apercevant à la descente d'un train.

Claudel, au XXe siècle, a plus d'imagination encore que Picasso, ce qui n'est pas peu dire. Seule *la Robe d'Aaron* était à sa taille. *Mon ambition comme poète,* m'écrivait-il en 1921, *est d'être le réunisseur du ciel et de la terre, comme ces anciens czars qu'on appelait les assembleurs de la terre russe, le conciliateur des deux Mondes.* Tout est là. Son catholicisme n'est rien d'autre.

Le regard de Claudel ne se fatiguait jamais. Il apportait à sa pensée organisatrice cette part de ravitaillement qui assure la lumière aux autres sens. Et, comme Claudel ne laisse rien tomber hors de l'aire de son attention — car il n'y a pas une petite chose qui ne soit indispensable, dans l'œuvre de Dieu et de Prâkriti, ou dans l'œuvre de ce Dieu-Un qu'accompagne partout la Sagesse comme son assistante, qui aurait elle-même à sa disposition la nature pour exécutante — il ne souffre point, ne tolère point, que le rapport manque entre ce qui est proposé à l'âme par le

(1) Édit. Gallimard.

tact ou par le *sens* de l'odorat *(sentir)*, par le goût ou par l'ouïe, et cet univers que lui découvre l'œil. Mais à charge pour l'œil quand il représente un fruit pulpeux, de le rendre savoureux et odorant, et doux au toucher de l'âme.

Comment, dans ces conditions, Claudel n'aurait-il pas été le poète peintre par excellence? Dès *Tête d'or* on s'engage avec lui dans des métaphores qui n'en finissent plus de foisonner les unes sur les autres, comme une végétation de figures animées qui s'interpellent au nom de l'intelligence, tandis que leur succession dans le temps forme une musique somptueuse, avec des sourdines comme il n'en existait que dans Rimbaud. C'est de la peinture qui mobilise tous les sens, et le regard convoque ce qui est en bas, ce qui est en haut, ce qui est à l'Orient et à l'Occident, à la droite et à la gauche de notre corps, devant et derrière nous *(quel est l'artiste qui n'a pas un œil derrière la tête?)*. Je demande qu'on relise, pour s'en convaincre, aussi bien le rôle de *Cèbès* dans *Tête d'or* que le dialogue entrecoupé qui prélude à la première version de *la Ville* et cette espèce d'ordination et de bénédiction au troisième acte de la même pièce (qui date, rappelons-le, des vingt-deux ans de Paul Claudel).

Quand il fait œuvre de philosophe, de penseur, tout de suite il a besoin de prendre la lumière à témoin, et la couleur, qui oppose son être à l'indistincte obscurité, — et la géométrie elle-même avoue qu'elle est faite pour la chair. C'est ainsi que Claudel pense avec le regard : *Rien ne s'achève sur soi seul; tout est dessiné — aussi bien que du dedans par lui-même — du dehors par le vide qu'y tracerait — absente — sa forme, comme chaque trait est commandé par les autres. Le lac peint le blanc cygne en lui suspendu sur le ciel ovale, l'œil du bœuf la pâture et la pasture. Le coup de vent du même trait rafle, emporte la crache de la mer, la feuille et l'oiseau du buisson, le bonnet des paysans, la fumée des villages et la sonnerie des clochers. Comme un visage gagné peu à peu par l'intelligence, quand l'aube naît, les règnes végétal et animal ont fini de dormir.*

... Toutes (les choses) s'inscrivent dans une forme plus générale, s'agencent en un tableau : *c'est une question de point de vue à chercher, ce regard à qui elles sont* dues, *le retrouver. Et de même que nous connaissons les choses par la détermination d'un caractère général que nous leur décernons, de même les choses se connaissent entre elles par l'exploitation d'un principe commun, soit la lumière semblable à un œil qui voit. Chacune obéit à la nécessité d'être vue. La rose ou le pavot signe rouge l'obligation au soleil d'autres fleurs d'être blanches ou bleues. Tel vert ne saurait pas plus exister à lui seul qu'une masse sans ses points d'appui.*

Poète du regard, en même temps qu'il est ce musicien de la connaissance, Paul Claudel, reproduit ce qu'il voit et il en touche l'image du doigt, la palpe de la main, en éprouve la fraîcheur au contact de son visage, heureux qu'elle *sente* bon, qu'elle aille bien, qu'elle soit dans le bon *sens*, toujours si imprévu, si neuf.

... ô petit cœur de rose ! ô petit paquet plus frais qu'un gros bouquet de lilas blancs !

C'est son enfant, le paquet, et ça dit tout. Or, de pareilles images, il en est des milliers dans l'œuvre de Claudel, qui conviennent à toute la personne humaine. La phrase poétique doit mimer ce qui se passe entre les sens, *le cœur*, et ce que donne le regard s'associe à ce qu'y déposent les autres sens, et l'esprit met cet ensemble en ordre de marche, sous la lumière de la Révélation, toujours recommençante. Le langage, ici, c'est plus que la langue. Jamais la parole ne doit être une formule *toute faite*, et cependant elle ne s'écarte pas, au contraire, du sens commun, de ce que tout le monde peut ressentir. Les *mots qu'il emploie, ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes!... Pas une de vos phrases que je ne sache reprendre!* Non, mais plutôt que de fourrer ses pieds dans le cliché académique, il se réjouit d'être

... un peu ivre en sorte qu'un autre mot parfois
Vient à la place du vrai, à la façon que tu aimes...

Chaque phrase de Claudel est une manière de prendre possession de ce qu'elle dit. Elle ne dit rien sans en faire intérieurement le geste. Et le geste, c'est ce qui produit l'image. Image créatrice, image et ressemblance de l'être qui est dans la chose et, se mêlant à son non-être, fait d'elle ce qu'elle est, cela qui la fait nécessaire tout à coup en la mettant à part, en la distinguant de tout le reste. Évidemment le monde n'est pas fini de créer, puisqu'il pousse encore de la vie et que des formes apparaissent. L'artiste a pour métier de susciter, avec ses idées souvent baroques, d'autres figures que celles qui ont été enregistrées. Mais, si elles veulent s'incorporer à l'être dans l'espace et durer dans le temps, il faut qu'elles soient de la famille des choses qui ont une certaine ressemblance avec ce visage secret, mais aimable pour Dieu, qui est plus profond en nous, que nous. Car les œuvres de l'homme ne sont bonnes ou bénissables que si elles sont des œuvres d'homme, empreintes de l'image et ressemblance de Dieu. Les autres n'auront de caractère que par contraste, et il est des figures diaboliques dont l'art peut être amené à se servir, parce qu'elles sont les confirmations pathétiquement haineuses, en la faisant valoir, de la beauté de l'*Être*. Comme dit Claudel après le moyen âge, *le diable porte pierre*. D'où cette obstination, dans son théâtre, à créer des types de bourreaux plus ou moins conscients, qui ne sont pas, d'ailleurs, méchants par essence mais n'ont d'empressement qu'à aider le diable dans cette besogne : *Mara*, *Turelure*, *Dom Camille* ou *Amalric*. Le théâtre de ce chrétien peu soucieux de morale, car son cœur se laisse aisément orienter par l'esprit, n'est cruel dans sa peinture des situations que pour mieux nous faire mesurer ce que coûte, au Verbe vainqueur, notre rachat — comme il nous est démontré par un Dieu sur la croix, où Celui-ci reprend au Serpent le bois du Paradis, cause de notre défaite.

★

La conception que Claudel a de son art est souverainement plastique, cela pour des raisons métaphysiques d'abord, ensuite

pour des motifs sacramentaux. L'Incarnation, pour lui, après la Création (qui, jugée dans une certaine perspective de gloire, l'annonçait), est le moyen de rendre à son Principe tout ce qui a été fait. *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum.* Et dans le Verbe était la Vie qui est la Lumière des hommes. Que le Verbe soit vie et que la vie soit lumière dans le principe, et lumière des hommes, cela suffit pour que le tableau universel s'éclaire. Et, si ce *Verbum caro factum* est la chair elle-même devenue porteuse de Dieu, nous voici appelés à servir d'attestation spirituelle. Tout le symbolisme valable réside dans ce mystère de l'Incarnation. Le fait que l'Esprit-Saint ait chargé l'Église de prendre les éléments de la matière pour les exhausser au caractère de signe efficace — l'eau dans le baptême, l'huile dans la confirmation et l'extrême-onction, le sang des âmes plus ou moins supposé dans la parfaite contrition, le *oui* proféré par la bouche des deux époux dans le mariage, enfin au sommet le pain et le vin qui donnent lieu à la transsubstantiation, — autant de leçons pour proclamer qu'il se peint dans l'esprit quelque chose de *visible*, de connu par les sens, qui est de toute éternité destiné à la *sacralisation*. Le jour où la terre apparaît comme l'escabeau de gloire, la plastique devient un véhicule de louange.

Rien d'étonnant si Claudel a trouvé son bonheur dans l'art toutes voiles dehors que lui offrait la généreuse débauche des peintres vénitiens. Rubens, magnifié dans *le Soulier de satin* comme le génie de la contre-Réforme, n'aurait pas osé se libérer de toute entrave s'il n'avait allumé ses yeux à leur exemple. Mais Rubens, qui serait Claudel dans un caprice, une forme hilare, un clin d'œil féminin sous un chapeau extravagant, ne l'est pas dans sa couleur, dans sa facture. C'est Titien, Véronèse et plus encore Tintoret qui le précèdent. Quand nous avons eu l'occasion de voir à Paris, avant la guerre, pour la première fois, les chefs-d'œuvre du musée de Vienne, ce coup fut indicible que nous porta *Suzanne et les vieillards*, un Tintoret lavé de ses enduits et de sa crasse. Franchement nous avions là tout le plus beau de Claudel. C'est la poésie charnue et transparente, le poids inversé, l'épaisseur transfigurée de telle scène du *Soulier de satin*. La mort de *Don Balthazar*, dans la première journée, sa face à la barbe de froment s'affaissant sur le rebord de la table au milieu des victuailles resplendissantes, avec *cette belle truite rose sous sa peau d'argent comme une nymphe comestible* et *ces pêches, ces globes de nectar*, oui, c'est le même Tintoret, encore qu'il n'y ait rien à comparer entre les deux sujets et que nous ne soyons plus à Venise dans un jardin avec une belle femme nue sous le frêne ou le sycomore, mais dans une auberge espagnole, d'où l'on découvre la mer, et que ce soit un homme habillé par Vélasquez, le cœur empli d'une autre femme, dont il s'agit. Mais c'est l'esprit, le goût de la lumière, l'absorption du sensible par l'esprit, qui leur est commun, avec cette poignante émotion que l'étrange spectacle des confins de la matière procure.

Cependant Claudel n'est pas que ce lyrisme enroulé sur lui-même avec un foisonnement de métaphores pour le retenir lorsqu'il

veut s'envoler. Quand il considère les tableaux des autres, dont il lui chante de publier des analyses incomparables, comme il est à l'aise ! Nous parlant de *Vénus, l'Amour et la Musique*, il décrit si bien cet organiste *chargé de volatiliser en mélodie la phrase sacrée, sur elle-même scellée en un circuit infrangible, qui est l'âme, la forme de ce corps assujetti à l'éternité par le concours délectable des lignes, des plans et des volumes*, Claudel nous désigne le musicien lisant sa partition sur le corps étendu de cette femme nue vers lequel il se retourne, sans quitter son clavier des doigts :

Tout est immobile et tout circule dans ce corps qui s'expose en l'état solennel de son repos, et l'œil vers lui à demi tourné de l'artiste absorbe pensivement l'idée que ses doigts sur les touches s'apprêtent déjà à interpréter. Tout monte et tout descend vers le ventre. Tout ce que la nature en un puissant soulèvement gonfle, tout ce qu'elle est prête à déverser sur nous d'ambroisie et de moissons passe en un accord sacré, en une transition bienheureuse, à cette hanche suave, à ce corps au nôtre approprié. Ainsi cette longue ligne de collines que j'ai en ce moment sous les yeux.

Il ne craint pas de qualifier de *spirituelle* cette chair des Titiens et il parle de la *poésie* de ce grand peintre, *d'une volupté où l'esprit fait entendre à la chair l'appel de la béatitude*. Et néanmoins Claudel ne se borne pas à cette compagnie des artistes de l'école vénitienne. Ceux dont il a le mieux parlé leur ressemblent si peu : soit les peintres réalistes hollandais, Jean Steen, Peter Claesz, Ter Borch, ces miroirs de la vie, plus humbles, qui n'*exposent* pas ni ne chantent haut, comme les peintres italiens, dont les ouvrages ont fini par se détacher du mur pour *isoler* des morceaux de décoration *dans un cadre*, chacun ayant à présent *son tapis individuel pour y exécuter ses petits tours de force*.

L'œil méditatif de Claudel est plus perçant quand il *écoute* le silence chez Vermeer de Delft. Cette grâce avec laquelle le maître saisit un rayon du soleil le fascine : *La toile oppose à son trait une espèce d'argent intellectuel, une rétine-fée. Par cette purification, par cet arrêt du temps qui est l'acte du verre et du tain, l'arrangement extérieur pour nous est introduit jusqu'au paradis de la nécessité.*

Jamais critique d'art ne s'exprima physiquement comme Paul Claudel. Quand il passe aux *nourra* de Franz Hals, il peint carrément à sa place et l'on voit tout. Quand il étudie le mystère de la *Ronde de nuit*, il en sait plus que Rembrandt, ce *fils de l'Or et de l'Ombre;* il termine sa description du tableau, qui serait trop longue pour être citée, par cette définition visuelle : *Un arrangement en train de se désagréger*.

Et que ce même poète qui raconte — ô Diderot, que vous nous semblez loin ! — certaines toiles hollandaises à la manière de leurs peintres, c'est-à-dire avec des anecdotes, il tire celles-ci de l'œuvre picturale elle-même, non du sujet matériel, et c'est inouï... Que Claudel ait à déchiffrer une nature morte, une scène de genre, la musicalité d'un nu, ou qu'il se penche en adoration devant un verset biblique, ou qu'il interroge du regard un ossement du Muséum, un jardin chinois, un vers de Racine, c'est toujours un processus équivalent. Soudain l'imagination se déclenche : elle se laisse éveiller (pas réveiller, je crois qu'en lui elle ne parvenait pas à

dormir et elle a inspiré d'exquises chansons au vieillard insomnieux), elle se place en état de création. Elle *reçoit l'être et restitue de l'éternel*.

Les descriptions de tableaux sont si vivantes et si vraies, et si complètes, qu'on les verrait très bien, en cas de perte de l'original, le remplacer. C'est ce qui a failli arriver pour l'*Indifférent* de Watteau, qui avait été volé et risquait d'être détérioré par son voleur. Claudel le restitue.

Non, non, ce n'est pas qu'il soit indifférent, ce messager de nacre, cet avant-courrier de l'Aurore, disons plutôt qu'il balance entre l'essor et la marche, et ce n'est pas que déjà il danse, mais l'un de ses bras étendu et l'autre avec ampleur déployant l'aile lyrique, il suspend un équilibre dont le poids, plus qu'à demi conjuré, ne forme que le moindre élément. Il est en position de départ et d'entrée, il écoute, il attend le moment juste, il le cherche dans nos yeux, de la pointe frémissante de ses doigts, à l'extrémité de cė bras étendu il compte, et l'autre bras volatil avec l'ample cape se prépare à seconder le jarret. Moitié faon et moitié oiseau...

★

Mais Claudel n'était pas un critique d'art ayant toujours très bon goût ! ne manque-t-on pas de protester. Du bon goût, l'imagination ne tient pas à en avoir, mais, comme disent les Belges, il suffit que ça lui goûte. Il est sévère pour Greco, il va jusqu'à témoigner de l'admiration à ce grandiloquent décorateur José-Maria Sert, son ami, il est vrai. Il a été jusqu'à vouloir apprécier Fourvière, édifiée par son beau-père, il est vrai. Mais ces faiblesses n'ont aucune importance, alors que le stérile bon goût de nos gens du monde est en train de tuer l'art.

Claudel, ce n'est pas son opinion qui importe, mais ce que voit son œil, écrit sa main, ce que dit son âme. C'est le nombre de pans de murailles que sa démarche inlassable a fait tomber entre Dieu et nous, sous l'impulsion de l'intelligence, qui compte. Et, si l'on me demande ce que je pense de son injustice à l'égard de la peinture et de l'art de notre siècle, je réponds qu'il en a été suffisamment la *Tête d'or*, pour avoir le droit de nous morigéner. Claudel aime la figure humaine comme elle s'offre à son regard ; il est de ceux qui ne croient pas que le plus pertinent des arts soit autorisé à la déchirer. En 1953, à quatre-vingt-trois ans, il adressait au *Figaro littéraire* des *Réflexions sur le cubisme* qui auraient dû offenser ceux qui ont toujours, comme moi, soutenu cette expression de l'art plastique pour des raisons intrinsèquement picturales, et qui sont par là-même essentiellement poétiques, — la peinture, comme la sculpture et comme la musique, voire comme la littérature, qui a le plus de mal à y arriver, se résolvant toujours, à la fin de leur périple, en cette poésie qui est la face naturelle de la prophétie. J'ai vu des amateurs d'art hausser les épaules devant ce décortiquement philosophique du cubisme. Et pourtant c'était bien la plus géniale attaque, la plus raisonnable, que le cubisme ait eu à subir, d'autant plus que Claudel a parfaitement compris le développement de la peinture

moderne et ses causes... j'allais dire historiques, mais oui, après tout, hélas ! A la suite de la substitution par Turner d'*une palette à une architecture* et en France du chambardement impressionniste, quand *tout se précipita confusément à la rencontre de la rétine, comme quelqu'un qui essaye de dire tout à la fois*, le cubisme : *cette solidité que l'œil lui refuse, cette surface sur laquelle il est tout de même pénible de ne pouvoir faire fond, il va essayer d'y suppléer par la géométrie.* Claudel ne nomme pas Cézanne, qui a creusé plus profond que le poète ne soupçonne, mais peut-être n'était-il pas plus attiré par Cézanne que par Greco : le voilà pourtant, le vrai retour, mais dans une conscience brutale et purifiée, à l'intimisme des peintres hollandais, en même temps qu'à cette architecture des formes que les décompositeurs de la lumière (Claudel ne les aimait pas) avaient noyée dans la vapeur. Mais, quand Picasso paraît, Claudel lui fait un procès de tendance, et justement un procès de sorcière. Depuis qu'il est chrétien, Claudel n'aime plus l'anarchie. (Il avouait à Jean Amrouche, devant le micro, dans ses *Mémoires improvisés* que c'était le mouvement anarchiste qui l'aurait le plus séduit s'il n'avait rencontré la grâce à Notre-Dame le jour de Noël 1885). Il ne pense pas que Picasso soit un artiste innocent. *Picasso, s'il en veut tellement à la figure humaine, s'il l'outrage avec des moyens qu'on ne peut comparer qu'aux blasphèmes d'un torturé, ce ne peut être que parce qu'il y voit l'image de Dieu. Quoi de plus sacré que le sacrilège?* Toutefois il rend hommage à Braque, à son *sens délicieux des accords assourdis, de la couleur devenue pigment*, ce qui vous empêche de dire que Claudel, cet œil qui écoute, n'*entend* pas la peinture.

Mais il est légitime de traiter ainsi, en le prenant d'en haut, l'action défiguratrice de l'univers où le cubisme s'est jeté comme dans une expérience radicale et parfaitement scandaleuse. Ce que Claudel n'avait pas eu le temps de *reconnaître*, c'est que cette aventure, bien loin de déconsidérer l'art, montre, sans rien libérer du tout, sachons-le, qu'elle résiste à l'hérésie même, et est toujours prêt à recomposer ce qu'elle avait si pertinemment démoli. Le peintre, lui aussi, comme dit Braque, est *de la nature*, et s'il a envie de travailler en plein paradoxe, dans la nuit obscure de l'imagination noire, c'est pour bien se rendre compte si, oui ou non, abandonné à lui-même, il est une *image de Dieu*. L'authenticité de l'œuvre en décidera. Le cubiste s'ingénie à détourner la création de son cours normal, mais il est le premier à en être obsédé et, au fond de lui-même, à la respecter, à la vénérer. Il est cependant, comme fut Claudel souvent dans son œuvre, enchanté de désobliger son semblable, de le *choquer* dans ses limites pour le faire sortir de lui-même, car la poésie ne supporte pas que nous conservions, devant le mystère des *deux Mondes* à réunir, cette exaspérante position de spectateur tranquille.

STANISLAS FUMET.

Paul Claudel et l'*Apocalypse* de Waroquier

WAROQUIER portait en lui le désir d'exprimer le tragique de *l'Apocalypse;* mais la grandeur, la magnificence d'images et de vision de ce texte lui interdisaient, il y a dix ans et plus, la proposition qui lui était faite de l'illustrer.

Quand un jour, un éditeur plus tenace, plus inspiré que les autres, s'étant ému d'une tête de Christ de Waroquier fixée sur verre, demanda à l'artiste de voir d'autres visages : ces peintures multipliées étaient précisément l'illustration humaine des tourments, des angoisses, des peurs, des étonnements dans lesquels saint Jean nous précipite ; ces visages, imaginés au cours des ans, formaient *l'Apocalypse de Waroquier.* Quel artiste de sa génération, — ayant connu deux guerres et une occupation policière, — n'a senti surgir en lui les thèmes de l'effroi?

Cette obsession remonte chez lui aux jours de la première guerre mondiale. Une grande composition peinte en témoigne : une *Apocalypse* datée de 1917-1943, qui voisine avec deux figures sur verre de 1939 : *l'Angoisse* et *Jérusalem.* Mais c'est sur le *Christ aux opprobres* qu'il faut s'arrêter. Le peintre avait d'abord été hanté par cette figure que la haine des hommes avait marquée de ses souillures. Là, cependant, ne devait pas s'arrêter sa recherche. *Peintre du sujet,* comme il aime à se définir, Waroquier ne veut pas se laisser prendre au jeu des apparences. Ce Christ, pour être bafoué, n'en reste pas moins le reflet de Dieu dans la chair. *Il doit en rester quelque trace sur son visage,* se dit l'artiste. Et le voici, ranimant sous les déchirures et les crachats, la pureté de l'âme. Dans ce combat, — dualité du Bien et du Mal, — l'artiste s'engage tout entier. C'est pourquoi son œuvre se regarde comme une illustration de son temps. Est-ce son temps qui lui donne raison d'être tragique ou est-ce son sens de la tragédie qui lui permet d'exprimer son temps? Les interférences entre l'inspiration et l'époque sont constantes. Une des plus marquantes, la voici : en 1936, tandis que Waroquier peint au théâtre de Chaillot le vaste panneau de *la Tragédie,* éclate la guerre civile d'Espagne. Il poursuit, selon son expression, *sur les visages les traces de la douleur comme le signe le plus humain de la beauté.*

Y a-t-il en effet plus étonnant miroir de nos passions que le visage? De sa forme vivante et charnelle à son squelette, la tête de l'homme reste le symbole de notre vie et de notre mort. Toutes les comédies humaines se jouent entre la ligne des cheveux et la naissance du cou. Immobile ou mouvant, chaque trait exprime, chaque attitude traduit tant que les muscles, la peau recouvrent l'ossature sinistre. C'est la trouvaille d'Henri de Waroquier d'avoir étendu son message à cette seule partie de notre corps. Sa récompense? Avoir pu présenter sous la forme de quatorze visages une

transposition intérieure du monde apocalyptique. Le livre a de l'ampleur : il est imprimé en Garamond par Coulouma (pour « Imprimatur ») ; les compositions de Waroquier, — ces peintures originales fixées sur verre, — ont été gravées sur bois par Angiolini, l'un de ces très habiles artisans qui savent accomplir un travail de bénédictin et par là se placent dans la frange de l'art.

★

Un mot de la conjonction Claudel - Waroquier. C'est une bonne chance que le peintre ait su décider le poète catholique à lui servir d'introducteur. Claudel était capable d'enthousiasme. Je me souviens d'un petit trait qui m'a frappé quand je visitai, il y a quelques années, la maison de Rubens à Anvers. Le gardien d'une salle me dit en m'indiquant une *Descente de croix : Voyez ce tableau, monsieur, eh bien! lorsque votre compatriote M. Paul Claudel est passé ici, il a voulu rester seul pendant l'heure de la fermeture pour réfléchir devant. On lui a apporté une chaise. Il s'est assis et pendant deux heures, il a regardé. Quand il est sorti, il nous a dit : « Je n'ai jamais rien vu de plus beau. »* Non seulement Claudel s'enthousiasmait, mais il aimait à faire partager sa chaleur (ou son dégoût). Cet homme ne comprenait que ce qu'il était capable d'aimer (ou de haïr). Chance pour Waroquier : il s'émut. De l'œuvre et de l'artiste, il parla selon cette expression souveraine à la fois baroque et grandiloquente, mais toujours forte, qui était la sienne :

Waroquier, écrit-il, *n'est pas un de ces artistes chez qui la rétine est un palais à qui l'on sert un festin de saveurs : ou bien c'est un spectacle qu'il s'agit de nous procurer par les moyens de la composition. Lui est un constructeur, ou, pour serrer de plus près ma pensée, un sculpteur de monuments dans la troisième dimension, la couleur n'étant que l'un des moyens de relief. Ce monument n'est autre que la face humaine.*

Henri de Waroquier nous communique, en hommage à Paul Claudel deux lettres échangées entre le peintre et le poète, à l'occasion de cette *Apocalypse*. On verra, par la lettre suivante, que Claudel avait suggéré que la lettre de Waroquier fut publiée à la suite de sa préface.

MAURICE TOESCA.

*Quelle plus grande assurance pourrait-on prendre contre le doute qui nous étreint dans l'orgueil de la création que celle d'obtenir l'attention du Poète! J'avais besoin de vous et de vous le Premier, mais autant l'*Apocalypse *appelle votre nom, autant — souffrez que je vous le dise — je redoutais votre jugement sur ce sujet. En me laissant toute la responsabiltié de « mon »* Apocalypse, *j'apprécie que vous ayez si généreusement justifié mon point de vue par les textes, alors qu'il vous eût été facile de le critiquer, de le condamner par les textes. Votre préface m'allège et me comble. Peut-être ne vous sera-t-il pas indifférent de savoir que vous m'avez fait du bien, de connaître toute la mesure du bien que vous me faites.*

Qu'un seul être regarde notre ouvrage, il ne nous appartient plus, qu'un seul le considère, le voilà justifié, qu'un seul œil s'y arrête, le voilà modifié. Dès les premiers instants où vous avez jeté votre regard de poète sur ma terre, vous l'avez ensemencée, maintenant la voici recouverte d'une moisson merveilleuse et vous voulez que je sois le premier à l'engranger.

Quand j'ai eu l'honneur de vous recevoir, la première fois, nous

sommes tombés d'accord : un livre est une architecture. Depuis vous avez vérifié mon échafaudage, vous avez éprouvé les moindres matériaux de ma construction, vous l'avez étayée de votre grand nom. En faisant de votre préface une architecture de fondation, vous donnez à mon livre une solidité qu'il ne doit qu'à vos soins.

Il est exact que « j'occupe une position marginale », je suis en dehors du coup, je suis vigie et non point capitaine — pas même mousse. En marge, du haut du mât, je laisse monter ce qui vient de mon inconnu, je regarde ce que je n'attends pas, je reçois ce que je n'attendais pas. J'enregistre, je ne juge pas, je n'ai pas à juger ce qui m'est donné. L'artiste dans son œuvre, pas plus que le poète, — êtes-vous d'accord ? — n'a à expliquer, à s'expliquer, moins encore à prouver.

Il est bien vrai que j'ai fait cette Apocalypse *sans le savoir, elle s'est débrouillée toute seule et je l'ai trouvée réalisée avant de l'avoir commencée : tout était arrangé comme si j'avais tout prévu.*

*Toutes ces effigies sont sorties de la nuit de ma chambre funéraire (où elles étaient couchées dans la position sépulcrale, les unes au-dessus des autres, depuis leur création) pour reprendre vie comme au jour du Jugement. Sans hésiter elles sont venues d'elles-mêmes se ranger dans la procession sous la lumière du ciel de mon atelier. Quant à leur nom — dès l'instant où j'ai été chargé — surchargé — de l'*Apocalypse, *il leur est tombé dessus la face comme une grêle de baptême. Il n'est que la Véhémence pour m'avoir tourmenté — vous l'avez baptisée.*

J'ai travaillé à fixer des figures sur verre au cours de trente années sans connaître qu'un jour leur choix, leur succession, leur rassemblement, la compréhension et la liberté d'esprit d'un éditeur, l'adhésion, la sanction d'un grand poète me permettraient d'en faire l'ornement du Livre des livres. Ne l'avoir point su, ne l'avoir pas voulu, c'est ce qui me rassure un peu sur la hardiesse d'une telle entreprise. Rebelle à l'illustration narrative qui limite le texte et enferme l'auteur, je ne saurais envisager l'ornementation d'un livre — tout particulièrement celle-ci — autrement que par l'accord muet du cœur, de l'âme ou de l'esprit — ou bien encore par un parallélisme de l'expression verbale et plastique, par le style ou par le sentiment, oserai-je dire par le pressentiment qui se dégage d'un temps — le nôtre — particulièrement favorable à l'avertissement et à la révélation. C'est vous exprimer combien j'ai apprécié votre distinction en profondeur quand vous faites comprendre comment mes images peintes au verso de la vitre « apparaissent » en deçà d'une réalité visible — intouchable.

Artisan, j'admire combien vous avez pénétré dans ma technique, comment vous avez décrit l'image submergée sous cette profondeur liquide du ton, conférée au fixé sur verre par l'épaisseur de la glace, cette distance indéterminée — « abstraite » — dure, lisse, compacte et invisible, cette luisante et transparente défense d'y toucher, cette couche d'irréel interposée entre la surface hyaline et la surface peinte — ce temps d'arrêt — d'où votre plume magique fait surgir un être authentique. Et comme je comprends maintenant vos curiosités géologiques devant mes objets, toute la portée de votre exploration qui me rend attentif à vos découvertes!

Votre manière directe d'entrer jusqu'au fond des choses, cette connaissance et reconnaissance des signes, cette prise en considération pas à pas de mes images examinées dans leur développement, en largeur comme en profondeur, dépassent l'objet pour atteindre l'auteur. Votre découverte jusque sur le menton de l'homme — *justement de l'homme — du yan et du yin me confondrait plus encore qu'elle ne vous surprend, si la divination n'était à la source de la poésie. Non point que j'aie réellement flâtré le menton de l'homme aux signes du tourniquet chinois, mais parce que le principe du taoïsme m'a conduit et me mène, de plus en plus, (par l'utilisation des contrastes, — cristallisateurs du temps dans l'art : blanc et noir, lumière et ombre, vide et plein... — arrêts d'homme aux pôles des complémentaires inséparables homogènes, continues dans l'éternité) à tenter la réunion des contraires inconciliables* (1) *du Tout en Un pour retrouver l'unité — mon unité.*

La véhémence : *force passionnée,* entraînante, *vent violent excitant les flammes entre le provocateur* Satan *et son action furieuse* le mal.

*Ou l'*exaltation *jusqu'au délire.*

*Ou bien encore l'*exhortation : *pousser au mal.*

Job? — Vous l'avez reconnu splendidement là où vous l'avez rencontré dans la Galerie des témoins : c'est votre haute création, je l'admire.

Excusez ma hardiesse, je ne le vois pas sous les traits du 6, je ne le sens pas comme cela — plutôt le contraire. — Pour moi cette belle figure à penser, j'aimerais à la peindre sous les traits de la Résignation, résignation non sans véhémentes interrogations, révoltes et vociférations. Une interrogation de tonnerre de Dieu, comme vous dites, à vouloir tout connaître, alors qu'il se heurte partout à l'inconnu. Une résignation qui ne modèrera pas son interrogation, ni sa soif de connaissance, une résignation assise, digne, en majesté, dans l'attente des siècles à venir; pour moi le fumier ne compte pas (ni pour Job); je me contenterai de le représenter par quelques brins de paille; un épi, un grain égaré dans la pourriture suffit à redonner l'élan. Une résignation courageuse au-delà — en avant des malheurs de Job, une résignation dont le courage de connaître a toujours de l'avance sur le malheur. N'avez-vous pas tout à l'heure entendu le cri *sorti de la bouche de Paul foudroyé, comme un écho lointain venu de la poitrine d'Adam désespéré? Chaque fois qu'il s'agit de malheur, il faut remonter à Adam. A Adam l'initiateur, le responsable qui n'a pas hésité à engager et soi-même et sa descendance, pour posséder la connaissance. A Adam chassé du Paradis terrestre, hurlant sa faute, sa douleur, son remords à toute l'Humanité et dont le primordial et formidable han de la mort retentit en nous à jamais.*

Vous trouverez que c'est là une curieuse — trop singulière ou trop banale, à coup sûr trop insuffisante représentation de Job. Pour

(1) *La Tragédie :* Foyer du Théâtre du Palais de Chaillot, tragédie active et passive, deux figures liées en une entité ; mêlées, enchevêtrées dans le buisson ardent des arabesques, des couleurs, des gestes, des cheveux et des plis du drapé.

Christ aux opprobres : le Visage surchargé de crachats et de vilenies de l'homme, empreint de majesté : Il est Dieu.

Méditation sur la mort : Mors et Vita.

cristalliser nous avons 40 *cm* × 30 *cm et tout doit être dit, entendu et vu un instant et d'un coup d'œil. Quand l'artiste vit son modèle, il se fait acteur, le spectateur n'est pas toujours d'accord sur le personnage représenté : considérant et méditant vous avez barre sur moi. Par vous, et par vous seul, Job est. Je me rends, nous vous devons le plus haut période sur Job.*

Mais comme je déplore avec vous que le nombre limité des images ne m'ait pas permis d'honorer Marie — car Marie (vous souvenez-vous de ce visage que vous regrettiez de ne point voir reproduit dans le Livre?) je l'avais avec votre agrément.

Merci de tout cœur pour vous être penché si affectueusement, je veux dire avec autant de bienveillance sur mon travail, merci pour avoir scruté et reconnu mes signes et mes formes et leur avoir accordé une signification souvent ignorée de moi-même afin de la révéler à vos lecteurs comme vous la révélez à moi-même.

Ainsi honoré par votre œuvre, enrichi par vos présents, mon ouvrage, par l'autorité et la confirmation de votre haut savoir, devient-il définitivement mien.

Avec mon admiration, je vous prie d'agréer, cher monsieur, l'expression de ma respectueuse et profonde gratitude.

HENRI DE WAROQUIER
14 août 1950

Château de Brangues, le 21 août 1950.

Cher Monsieur,

Je suis heureux que mon exégèse ne vous ait pas trop désappointé. J'ai regardé votre œuvre telle qu'elle m'est apparue en elle-même, abstraction faite de son créateur, qui a pu avoir son idée, mais moi, j'avais le droit d'avoir la mienne. Il sera intéressant de les comparer.

Non, je ne puis considérer Job d'aucune manière comme un résigné. Les résignés, ce sont les amis de Job que le Seigneur tance vertement. J'ai écrit un petit livre (chez Plon) sur le *Livre de Job* qui peut-être vous intéresserait. Je ne puis malheureusement vous l'envoyer, mais vous le trouverez facilement.

Le *Livre de Job* et l'*Apocalypse* sont étroitement solidaires. La réponse du Seigneur dans Job est dilatoire. C'est la croix seule qui est la vraie réponse.

Non veni solvere sed ad implere, Dieu est venu se faire crucifier sur la croix.

Je serais très curieux de voir les dessins in-texte qui se rapportent directement au livre de saint Jean.

Bien affectueusement.

P. CLAUDEL.

Je crois que M. de Azevedo devrait reproduire votre lettre si intéressante à la suite de ma préface.

« J'ai une bonne nouvelle à vous annoncer... »

1950. — Entretiens de Paul Claudel avec Jean Amrouche à la radiodiffusion française (1).

« Il faut dans une conversation que les acteurs ne parlent pas seulement, mais qu'ils écoutent, et qu'il y ait tout le temps autour d'eux non pas seulement quelque chose à voir, mais quelque chose à écouter. »

En avril ou mai 1944, à Alger, j'avais accompagné Gide à une conférence de G. C. sur le *Cimetière marin.* Gide venait d'écrire *Thésée,* et tout échauffé par le capiteux et bref printemps algérien il rêvait de composer un texte auquel il songeait depuis longtemps. Il avait cérémonieusement complimenté le conférencier et, à la sortie, comme nous débouchions sur la place devant l'hôtel Aletti, Gide me saisit le bras gauche et me dit : « Ça y est, cher, je sais ce que je vais écrire, maintenant que mon *Thésée* est achevé. Je vais écrire un *Midas.* C'est le barbier qui racontera. Vous comprenez, l'essentiel est de trouver le ton. C., en parlant du *Cimetière marin* et de Valéry vient de me le donner. Oui, un certain ton *barbier.* Voyez-vous, le barbier c'est celui qui ne fait pas d'œuvre personnelle, qui *assiste* à la création d'autrui, qui la voit faire, et si passionnément, qu'à force d'y participer il finit par s'imaginer qu'elle est un peu sienne... »

Propos de circonstance, confidence, avertissement? Je ne sais. Mais je n'ai pas oublié ces paroles de Gide, que je rapporte ici mot pour mot. « J'étais là, telle chose advint », je sais que ce n'est rien de plus que bavardage de barbier. Mais la bande magnétique a une supériorité inappréciable sur l'écrit — à la condition qu'elle soit conservée, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas (2) — c'est que le barbier n'y rapporte pas les propos de Midas : nous entendons Midas lui-même. C'est ce qui importe, et le barbier ne l'ignore pas.

★

Que Gide ait consenti à improviser, à s'exposer devant le micro ce n'était pas très surprenant. Il y voyait un jeu, d'autant plus excitant qu'il était neuf et qu'il comportait pour lui une difficulté particulière. Et puis, Gide pensait aussi me rendre service.

(1) Entretiens organisés à la radiodiffusion-télévision française sous la direction de Henry Barraud, directeur de la Chaîne nationale. Ces entretiens improvisés de Paul Claudel avec Jean Amrouche ont fait l'objet, depuis leur diffusion, d'une publication. *Mémoires improvisés* (Édit. Gallimard.)

(2) La bande unique qui portait l'enregistrement du dernier des entretiens radiophoniques diffusés sous le titre de *Mémoires improvisés de Paul Claudel* a été effacée par un opérateur de la R. T. F.

Après avoir soumis Gide à cette longue épreuve, je rêvais d'y soumettre Claudel. Mais comment l'aborder? Je n'aurais jamais osé lui écrire sans l'amicale entremise de Richard HEYD. « Écris-lui. Il répond toujours. » Écrire à Moïse? C'est plus facile à décider qu'à exécuter. Je m'y résolus cependant, tremblant de crainte révérencielle. C'est un sentiment que l'Occident ignore : une timidité faite de respect et d'admiration pour le génie et pour la vieillesse conçus moins comme caractères humains que comme signes manifestes d'une grâce spéciale. Bref il s'agit de ce que le monde islamique nomme *hachouma*, et que traduisent mal des mots comme honte, timidité, respect. Mais il fallait passer outre. Le courage professionnel, l'espoir aussi que ma connaissance de l'œuvre de Claudel, que ma ferveur, trouveraient grâce devant lui et m'attireraient sa sympathie, me soutinrent. Après avoir annoncé ma visite par lettre, j'obtins un rendez-vous par téléphone et, un matin, vers 11 h. 30, je fus introduit dans le petit bureau de Claudel, boulevard Lannes.

J'avais déjà aperçu le poète deux fois. La première, alors qu'il était en poste à Washington, et que de passage à Paris, il avait accepté de dire quelques mots à la louange de Péguy. Sa voix de paysan-fonctionnaire m'avait surpris. La seconde fois, en 1946, au théâtre des Champs-Élysées où l'on donnait *le Père humilié*.

Cette fois, il faudrait vraiment l'aborder, et tout allait peut-être dépendre d'un entretien de quelques minutes.

De quel titre le nommer? Tous me paraissaient inadéquats et ridicules. Nous créons, en partant des paroles écrites et de la résonance qu'elles prennent en nous, un personnage mythique, qui doit bon gré mal gré s'accommoder de la figure réelle de cet homme qui comparaît devant nous. Je venais voir le poète qu'à mon insu j'avais façonné en moi depuis près de trente ans, et il fallait causer avec un inconnu qui portait son nom. J'avais une infinité de choses à dire au poète. Je n'avais rien à dire, ou presque, à l'homme qui me recevait. Il eût été beau de le saluer du nom d'un de ses plus belles incarnations poétiques : Simon Agnel, Tête d'or, Mesa, ou Cœuvre, ou Rodrigue... Ou encore de m'adresser à lui comme fait dans *la Ville* Isidore de Besme apostrophant l'œuvre, le poète. — Mais cela peut se faire au théâtre, ou en songe. Dans la vie c'est inconvenant. Comment le désigner? Monsieur, M. l'Ambassadeur, Excellence, Maître? Non. Bien qu'il l'ignorât, sa parole était si profondément mêlée à mon histoire, à mon sang, les avatars à travers lesquels il s'est révélé dans son théâtre m'étaient si fraternels, qu'il fallait trouver autre chose. J'optai donc pour le vous, anonyme, à peine respectueux, et peu après je l'appelai simplement Paul Claudel, non par l'effet d'une audacieuse familiarité, mais parce que son nom est son plus beau titre.

★

Tout fut convenu en dix minutes, et le plus simplement du monde. Je n'étais plus moi-même, mais une manière de commissaire délégué des auditeurs de la Radio, qui devait traiter une affaire sur un plan purement technique. J'y allai donc de mon petit

discours, que mon hôte me parut ne pas écouter. Ma situation, en dépit de mon apparente aisance, n'était pas « confortable ». Ma seule recommandation, l'amitié de Gide, et le fait qu'il eût consenti à me prendre comme interlocuteur, ne pouvait, pensais-je, que jouer contre moi, et inciter Claudel à la méfiance. Claudel ne devait pas ignorer la redoutable indiscrétion du micro et les dangers de l'improvisation. Je m'attendais donc à une discussion serrée et je fourbissais des arguments quand Claudel dit :

« Bien. C'est entendu. Vous m'enverrez un questionnaire, et je préparerai mes réponses. »

Tout me parut compromis. « Non, répondis-je. Je ne voudrais pas rédiger mes questions. Au contraire, je pense que tout doit être improvisé. C'est la libre conversation, la parole jaillissante, vivante, spontanée, qui touche l'auditeur. L'exercice d'une pensée qui se cherche, qui n'est pas enfermée dans un texte tout préparé, mais qui se révèle dans l'approximation, l'hésitation, la trouvaille. » J'étais lancé. Claudel m'arrêta. Il me dévisageait pour la première fois, avec curiosité, attention, méfiance. « Ah ! vous croyez? me dit-il ; vous me poserez peut-être des questions embarrassantes. » Je ne savais que répondre. Claudel ajouta soudain : « Est-ce ainsi que vous avez procédé avec Gide? Remarquez que je n'ai pas entendu vos entretiens avec lui. On m'en a parlé. » — « Oui, répondis-je. Aucun entretien avec Gide ne fut préparé. Mais Gide... » Claudel coupa court : « Hé bien ! puisque Gide l'a fait, je le ferai aussi. Quand commençons-nous? »

★

La glace ne fut point rompue tout aussitôt. Cependant, dès la première séance d'enregistrement, dans un studio du Club d'Essai, Claudel entra dans le jeu, et sans réserve, Il semblait y prendre plaisir et s'y passionner. Ma tâche se révélait plus aisée que je n'avais cru. Cet homme de quatre-vingt-trois ans se prêtait allégrement à un jeu qui n'était pas sans risque. On sait bien, pour peu qu'on en ait fait l'expérience, que la virtuosité du discours ne va pas ordinairement sans insignifiance. Le Claudel *parlé* pouvait décevoir gravement, comparé au Claudel *écrit*. Or le vieillard intrépide et généreux en face de qui j'étais assis — ayant laissé au vestiaire ma timidité parce qu'il le fallait — répondait de front, avec une simplicité, une franchise, une volubilité admirables.

Chaque question recevait aussitôt réponse, si délicate fût-elle ; et quand, ainsi qu'il advenait souvent, empêtrée dans les phrases trop longues où m'engageait le souci de bien nuancer ma pensée, la question se chargeait d'un trop grand nombre d'incidences, Claudel en répondant savait la réduire à l'essentiel. Je l'écoutais dans l'enthousiasme. Il veillait cependant, comme je veillais moi, même, car chacun devait avoir souci de l'autre qui lui faisait face-des auditeurs invisibles mais présents pour qui nous parlions, et de l'heure qui coulait très vite. J'avais la charge de conduire l'entretien, de provoquer mon illustre patient, de le ramener parfois sans trop de ménagement au sujet à débattre, et d'ordonner l'ensemble des entretiens selon certaines idées vagues et certaines

intuitions confuses qui me tenaient lieu de plan. Mais il fallait s'accommoder des digressions, des redites, des trouvailles de l'instant. Il fallait faire en sorte que tout fût un don de la minute présente, et que tout cependant comportât un ordre et une suite. Admirable, inoubliable aventure, où je découvrais Claudel à nouveau, et où Claudel semblait se découvrir lui-même réfléchi dans une mémoire, une sensibilité et une conscience étrangères !

★

Nous procédions toujours de la même manière. Quelques minutes de bavardage en attendant que le micro fût installé. Un essai de voix. Une question, et la prodigieuse machine à broyer les mots se mettait en branle. Rien de plus personnel que l'acte de parler. Gide modelait sa phrase dans l'espace, mot par mot, syllabe après syllabe même, bien qu'il eût toujours grand souci de lier les sons autant qu'il les détachait. Sa phrase se déployait comme une arabesque que Gide semblait contempler durant le temps qu'elle demeurait suspendue dans l'air. Rien de tel chez Claudel. Les mots se succédaient très vite, et il semblait que Claudel, au lieu de les projeter hors de lui les retînt dans sa bouche pour en exprimer toute la saveur. Son parler était plus consonantique que vocalique. Et sans doute est-ce sur sa propre pratique de la parole qu'il a édifié sa théorie de la diction dramatique.

Il convoquait les souvenirs, il appelait les images, les références, débrouillait les idées, et il mastiquait son discours sans se lasser, la même discours qui s'avançait comme le front d'un fleuve en crue, avec force et la même régularité. Mais Claudel ne se laissait pas porter par le mécanisme de la parole. Il demeurait maître de soi, attentif à communiquer avec autrui, et à ne point tomber dans le monologue.

Je compris assez tôt pourquoi Claudel prenait plaisir à ce jeu. Ce n'était point pour conquérir l'audience et l'admiration d'un vaste public. Plutôt éprouvait-il le besoin de jeter le masque, de passer à travers l'écran de sa légende, et de se montrer tel qu'il était : non point ce monstre de génie encaparaçonné de doctrine, mais un homme dans l'effort de toute une vie de combat suivant sa route à travers des difficultés, des épreuves toutes pareilles aux nôtres. Bref, Claudel s'expliquait devant un témoin de hasard, et il avait le sentiment de s'expliquer devant l'Histoire.

Le témoin — le barbier — avait pleinement conscience de l'insigne chance qui lui était échue, et de son indignité. Il ne faisait point de doute à ses yeux qu'il y avait disproportion entre les reflets de lui-même que Claudel pouvait voir dans le miroir qui les lui renvoyait et la forme authentique de ses créations. Il n'importait guère. Une seule chose comptait, plus que l'érudition, plus que la conscience professionnelle, que l'intelligence ou que le tact : Claudel sentait que son questionneur aimait son œuvre, qu'il était nourri d'elle depuis l'adolescence, qu'il tâchait à en épouser le mouvement intime, qu'il en pressentait l'unité biologique et les articulations de ses diverses figures. Réalité ou illusion? Claudel se sentait suffisamment aimé, compris, cru. Il eut confiance. C'est pourquoi il s'est montré si étrangement *fraternel*.

JEAN AMROUCHE.

Protée

A LA COMÉDIE DE PARIS

25 février 1955

A la suite de l'*Orestie,* Eschyle avait composé un drame satyrique dont il ne nous reste que le titre : *Protée.* C'est en rêvant sur ce titre que je me trouve avoir écrit la pièce que voici.

AVEC l'Ours et la Lune, Protée *représente dans le théâtre de Paul Claudel, l'élément comique, quelque chose d'analogue au drame satyrique qui, chez les Grecs, complétait le cycle tragique et renvoyait les spectateurs chez eux en belle humeur. Lui-même a d'ailleurs donné une définition très précise de son œuvre en la qualifiant de* farce lyrique. *Et c'est effectivement un texte plein de sève, de verdeur, de gaillardise, avec des anachronismes qui le ramènent du côté de l'opérette; et si Darius Milhaud avait eu licence d'étoffer sa partition en obtenant les quelques modifications nécessaires, le théâtre chanté eût pu s'enrichir de deux actes savoureux. Mais le lyrisme éclate aussi parfois en couplets d'une ample et sereine poésie.*

Claudel a du se divertir beaucoup en écrivant Protée. *Ce qu'il y avait de robustement jovial en son tempérament créateur s'épanouit dans cette charge où il bouscule avec allégresse les héros et les dieux mythologiques — simples fantoches à ses yeux — tout en saluant avec affection cette Grèce où il se trouvait de plain-pied avec Eschyle. Détente d'un grand lettré qui s'accorde un moment de récréation.*

La Naxos où Paul Claudel fait régner son Protée — mince petit dieu de sixième classe qu'une nymphe malicieuse bernera — il la voyait comme un grand gâteau de mariage anglais ou comme le couvercle d'une soupière rococo, avec beaucoup de linoléum pour la mer. Le décorateur et costumier de la Comédie de Paris, *M. Lucien Coutaud, a pris un parti plutôt surréaliste. Mais il l'a fait avec esprit et il faut le féliciter. Quant aux interprètes, regrettons qu'ils aient été, dans l'ensemble, timides et ne se soient point proportionnés à la joie du poète. N'importe! Il est honorable pour un théâtre au passé assez terne, d'affronter une carrière nouvelle en vouant ses forces encore modiques à une pièce où le génie s'est un moment reposé et diverti. Que le courage soit récompensé!*

ROGER DARDENNE

« Il est »

Mars 1955.

« La barbarie est vaincue, sans retour, parce que tout aspire à devenir scientifique. La barbarie n'aura jamais d'artillerie, et, si elle en avait, elle ne saurait pas la manier. » Cette prophétie est de Renan, dans un discours de Distribution des prix au lycée Louis-le-Grand, en 1883. Et il ne faut pas lui en vouloir : il présidait. Prédire l'inverse, comme Renan l'a fait plusieurs fois dans sa vie, « jamais un ancien élève des jésuites ne battra un officier allemand », c'est encore prédire. Renan devait se dire, comme Nostradamus, que dans le tas de ses soties, il y aurait des réussites : et cela suffit pour assurer la réputation de prophète.

Louis Chaigne, qui découvre et conserve tout, me lit ce matin ces lignes de Renan. Ce qui en fait le prix n'est pas qu'Ernest Renan les ait distinctement dites, c'est que Paul Claudel les ait vaguement entendues avant de monter sur l'estrade pour se faire couronner par le vieux mage et recevoir son baiser sur le front. Je vois la scène : le jeune Claudel, sorte de taureau sans encolure, décidé, perpendiculaire, — Renan dans son fauteuil, doux, « inoffensif » (comme il disait de lui dans son discours), mou, sinueux, débonnaire, ressemblant à un cerveau et sa matière pensante, aux circonvolutions très subtiles et très flasques.

Ce baiser de Renan à Claudel, quel mystère, lorsqu'on pense à ce qui devait se produire par la suite ! Je suis curieux de tout ce qui touche Renan, la plus aimable et tentante des ombres étrangères qui m'habitent. En 1953, j'étais allé voir Paul Claudel pour parler avec lui de la Bible et des questions qu'elle pose. Je savais par une lettre qu'il m'avait écrite le 9 mai, que mon livre sur le *Problème de Jésus*, si loin de ses propres méthodes, l'avait intéressé. « Il fait mieux comprendre la profondeur et l'étendue des mystères sur lesquels repose notre foi. C'est comme un nouveau « donné » qui s'ajoute à celui de la création... Un chrétien lui-même ressent une espèce d'effroi en voyant crûment s'imposer à lui par les chemins de la raison ces faits inouïs dont la foi seule lui donnait le contact.

« J'ai été spécialement intéressé par les vues où vous avez été conduit sur les régions encore inexplorées de l'après vie... » (Quel tremblement désormais pour moi de penser à ces mystères en songeant que celui avec lequel on en discutait, il y baigne et il se tait.)

Tout ce qui avait été dit alors me revient à l'esprit dans l'éclairage de cette mort. J'observe que, lorsqu'on pense aux paroles d'un disparu, on le possède deux fois en soi-même : la première,

sous sa forme humaine, avec le timbre lointain de sa voix, et quelques images brouillées de son visage. Et puis, il est aussi présent dans votre dos, ange inaccessible aux ailes déployées et on a l'impression qu'il se penche et qu'il vous regarde écrire sur lui et qu'il vous sourit d'une manière énigmatique.

Je savais que Claudel n'aimait pas recevoir des visites (je reçois, dit le Roi du *Soulier de satin*, pour l'honneur qu'on me fait et non pour le plaisir). Et je savais aussi que je ne reviendrais pas, soit à cause de son grand âge, soit plutôt par cette idée qu'il n'y a jamais avantage à revoir, à revenir, à réentendre un homme, eût-il du génie, et qui ne peut que se répéter et se défaire devant vous, qui est toujours inférieur à son œuvre : car l'œuvre de l'homme est plus belle que l'homme.

Et aussi moi qui sais que dix minutes de conversation suffisent à un fils d'homme pour tout dire (et si courts sont dans l'Évangile les discours du Fils de Dieu) je pense qu'une heure est longue. Mais, entre le retour des aiguilles, on peut tout dire. Je lui avais demandé quelle impression Renan lui avait faite. La réponse jaillit de la bouche d'Ezéchiel voyant les quatre animaux, figures des quatre Évangiles : Renan était comme un porc devant lui. Claudel me décrivait même ses sourcils, qui étaient de couleur rousse. J'étais choqué. Il reprit : « Je ne vous dis pas que les sourcils de Renan étaient roux, mais que je les ai vus roux. » Il s'agissait d'une vision, comme dans l'*Acopalypse*. A partir de ce bas-relief du seuil, l'entretien se déploya, suivant son ordre secret, où, par une sorte de gravitation, on revenait vers les choses essentielles, pendant que sur son front passaient l'irritation, l'affirmation, l'approbation, et parfois l'amusement, la douceur, une compatissante tendresse.

Nos vagabondages parcoururent toutes les sphères de la création. Il était parti d'un grognement sur la Bible et sur ses divers sens ; il oscilla et il retomba sur le protestantisme que j'essayais en vain de défendre. Il rebondit sur les problèmes de la raison et de la foi, ou plutôt de l'application de la critique à l'étude des sources de la foi et de la vie : et là, il fut pris d'une sorte de colère contre ceux que j'aimais, en particulier contre le P. Lagrange et son École (et il fut obligé de reprendre souffle : j'ai quatre-vingt-cinq ans, dit-il, et je puis mourir du cœur ; il y eut alors un long silence, qui me parut infini). Puis on remonta à Jésus et au problème de savoir s'il s'était dit Dieu ou si c'était une invention des hommes de le dire. Puis de Jésus on passa au problème de l'Être et on se demanda ce que c'est que l'Être et le Temps et la Limite et la Cause, pourquoi il y avait quelque chose éternellement et non pas rien et comment c'était par un même art qu'on faisait un univers et un poème. Puis, la pensée, comme il arrive, se reposa de ce trop grand effort dans les fontaines du souvenir. Et le Poète, qui ne m'interrogea jamais sur moi (soit par pudeur soit par manque d'intérêt) me parla de sa rencontre avec Rimbaud et avec Renan, ces deux colonnes à l'entrée du désert ; on aurait cru que tout l'intervalle entre ce commencement de sa vie et la consommation était un intermède ; que, depuis l'illumination jusqu'à ce calme soir de mai où je le voyais il ne s'était rien passé

de substantiel. Et, dans ces moments derniers des entretiens entre deux êtres, où l'on est debout cherchant une phrase finale et où parfois l'essentiel à la dérobée surgit (comme après le coucher du soleil il y a des retours de lumière) il s'interrogeait sur son destin, il se posait la question que ceux qui ont eu plusieurs vocations doivent se poser à la fin : ai-je su concilier? Cette beauté, cette splendeur de l'ordre que j'ai tant chantée, en moi qu'est-elle devenue? Comment ai-je été fidèle à la vocation religieuse et à la vocation poétique parmi toutes les tâches? Et, pour achever, en silence, l'interrogation suprême : non pas pour Claudel, qui ne se souciait guère de l'opinion : *Qui dit-on que je suis?* Mais : *qui suis-je?*

Je savais que je ne le reverrais jamais. Je le voyais dans un intemporel. Je n'étais pas un de ses fervents. Lui me connaissait mal, par mon livre sur M. Pouget et par celui sur Jésus, par son horreur pour mon interprétation du *Cantique des Cantiques*. Mais c'était une circonstance propice pour s'aimer, et qui ressemblait à ces rencontres d'inconnus sur les bateaux, la nuit, accoudés au bastingage : on n'a rien à solliciter, on ne voit pas qui vous êtes.

Il était là comme une stèle représentant le *Oui*, comme la tour de David où les boucliers sont suspendus, comme l'arche d'alliance, comme la maison d'or, comme un anachronisme ou plutôt comme une annonce, comme une pierre noire qu'on vénère dans un sanctauire sans qu'elle soit belle en elle-même. Et pourtant il avait les yeux si doux. (Tes yeux sont des colombes, disait l'Épouse du *Cantique*.)

. . . .

Chez lui, la différence mystérieuse en chacun de l'Œuvre et de l'Homme me paraissait avoir été portée à son plus haut point, et je ne pouvais pas manquer à son propos d'y réfléchir.

L'être humain vit et se déploie à plusieurs niveaux : cela, je le sais. Mais a-t-on assez médité cette existence d'un même esprit à ce niveau intime, impénétrable, solitaire, rêveur ou coupé d'extases brèves, noble et généreux dans ses desseins ou bien secrètement angoissé, — puis, en même temps à ce niveau banal de l'existence quotidienne, de ses lassantes combinaisons, de ses gestes animaux et automates? Je me suis toujours demandé comment on pouvait penser en même temps au salut et au repas du soir.

« On s'habille ; on mange deux fois par jour ; je sors et voilà que je suis revenu pour dormir », dit Ly dans *la Ville*.

A mes yeux cet entrelacement du désir infini et de notre frivolité, ou plus simplement du grand et du petit (et on le retrouve dans ce moment où j'écris et où il me faut porter un amour égal à l'idée et au jambage) cette insertion, cet amalgame, ce *tissu* est le mystère quotidien, simple comme le pain, nourrissant mais impénétrable. Et je me demande si nous ne portons pas tous en nous (ainsi que Dostoïevski le suggère dans l'immortelle figure du prince Muichkine) l'image d'un Dieu-Homme, existant en deux formes quoique indivisible et seul vraiment lui-même dans sa haute partie. Je me demande, dis-je, si un vestige de ce dédouble-

ment dans l'unité ne se retrouve pas chez nous tous, mais singulièrement chez les poètes et les visionnaires.

C'est pourquoi j'ai désiré et redouté de me trouver seul à seul soit avec un homme que j'avais trop admiré, soit avec un de ces personnages sacrés comme sont le Prêtre ou le Pontife, que je préfère apercevoir de loin et de dos, sous quelque vêtement de soie et d'or, voués à leur office et dans la fumée de l'encens. Et, pour cette raison, j'avais le goût de Claudel pour la manière de dire la messe : je n'aime pas voir la courbure et la face et les mains du consécrateur.

On n'avait pas l'impression qu'il y ait deux parts dans l'homme Claudel. Mais je veux dire mon sentiment sincère : au sein d'une vie satisfaite et qu'aurait pu célébrer le sonnet de Plantin (« avoir une maison commode, propre et belle ») et dans une complexion appliquée, amie du calcul et des heures de bureau, paysanne, rude par accès, il y avait une seconde vie, toute distincte, de poésie, de prière inarticulée. Il me disait qu'il n'écrivait qu'après avoir prié, sans ratures, et qu'il discernait net le moment où il fallait s'arrêter d'écrire. A Guernesey, Hugo écrivait debout, il laissait tomber les feuilles, qu'une servante ramassait. Il ne se relisait guère, lui aussi. Devant ces organisations de centaure, je me demande comment se fait, dans leur conscience, le lien de l'inspiré et de l'homme commun. Vivent-ils dans une sorte de distraction lucide, ou dans un état de passivité analogue à celui des mystiques, ou la tête occupée de schèmes insensés comme des inventeurs? Comment passent-ils de ces hauteurs aux calculs ordinaires? On ne pouvait guère se poser ce problème chez Valéry, qui précisément niait l'inspiration et ne voulait être qu'un calculateur.

Je ne crois pas que ceux qui approchaient Claudel de plus près aient quoi que ce soit à me dire sur cette énigme. Ni même que lui-même, interrogé, ait pu répondre. Il posait la question. Il était pour moi cette question, — ce patriarche bourru, traversé chaque matin par le dard.

Je voudrais encore dire quelque chose. Il avait une vie supérieure de poète, une vie banale d'homme comme tout le monde, pouvant causer avec M. de Norpois autant qu'il le voulait, s'il le jugeait bon. Mais on ne voit pas souvent chez lui la vie médiane, dans laquelle je m'exerce : celle du dialogue, de la réflexion méthodique, du concept, ou du récit continu, des transitions ménagées du journal intime, de la confidence.

Et par cette absence de plan médian, il ressemble pour moi aux objets de la nature, par exemple à l'arbre dont le tronc est un prétexte rugueux et rapide pour passer d'une chevelure à une autre.

Claudel ne nous laissera pas de brouillons, de ratures, d'histoires, ni de secrets de fabrication. Ses lettres sont des traités en miniature, traversés par un grand désir de convaincre et de sauver. De lui, nous ne saurons jamais plus. Il n'a pas brouillé les pistes. Il n'y avait pas de dessous, ni de secret, ni de pistes. Et nous avons envie de dire devant lui, ce que Hegel disait des Alpes : *Il est.*

JEAN GUITTON.

ACTUALITÉS

par

Salvador de MADARIAGA — Jean ROY
Marie Jeanne DURRY — Raymond SCHWAB

★

L'Agenda de *La Table Ronde*

★

" Journal d'un écrivain "
par
Émmanuel BERL



" Vérités littéraires "
par
André THÉRIVE

A propos de Numance

NUMANCE est une œuvre de Henry Barraud. Lorsque je le rencontrai à Londres, chez Laszlo Lajtha, il en était déjà possédé. Il semble avoir conçu l'idée de cette œuvre en écoutant la version de la tragédie de Cervantès que la troupe du théâtre Marigny avait jouée à Paris. Mais il voulait un livret français plus vigoureux. Je venais de faire pour la B. B. C. une version anglaise en vers blancs, qui fut jouée au troisième programme à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance de Cervantes. Mais j'avoue que la requête de Barraud me prit au dépourvu.

Je n'avais jamais écrit un livret. J'avais écrit deux ouvrages pour le théâtre, qui, tous deux, demandaient de la musique, mais une partition en quelque sorte subordonnée à l'action dramatique. Le Mystère de la mappemonde et du papemonde, *que la Radiodiffusion Française a joué plusieurs fois et* la Toison d'or, *toutes deux avec musique de Tansman. Mais un vrai livret, écrit pour un compositeur, je n'en avais aucune expérience... Le temps me manquait. Je ne pus cependant résister au désir de rendre possible une réalisation dont je sentais le désir ardent chez un grand artiste.*

J'envoyai donc à Paris ma version anglaise de la tragédie de Cervantes, en sorte que Barraud put me proposer un plan général d'adaptation à l' « opéra », qui fût conforme au dessein qu'il avait en tête. Nous eûmes tôt fait de nous entendre, et si bien, que lorsque je lui envoyai un projet de Prologue (qui n'existe pas du tout dans Cervantes) il me répondit que j'avais deviné la solution d'un problème de construction qu'il s'était posé et dont il se proposait de me parler.

Des libertés avec l'œuvre du génie? Il en faut inévitablement pour passer de la tragédie au livret, de l'Espagne du XVIe à la France du XXe, de la langue de Cervantes à celle de Paul Valéry. Mais l'esprit est resté intact. Car la Numance *de Cervantes est une œuvre d'une haute tenue, d'un dépouillement austère et d'une belle dignité qui s'exprime dans la simplicité. Et ce sont là des qualités qui distinguent l'art de Henry Barraud.* Numance, *j'en suis certain, prendra rang comme un modèle de musique « classique-moderne », ce genre « classique-moderne » qui honore notre temps, où le feu de la passion humaine reste à tout moment sous l'emprise des facultés supérieures, et cela sans rien perdre de son énergie.*

Cervantes s'est privé dans sa tragédie du secours qu'apportent à l'auteur les figures attrayantes du héros et de l'héroïne. Son protagoniste, c'est le peuple. Les chefs de Numance, *qui conçoivent et mènent à bout le suicide collectif de la cité pour la sauver de l'escla-*

vage par la mort, ne sont guère que les porte-parole d'une âme commune; et c'est la cité entière qui est la vraie protagoniste. Ce thème se prête merveilleusement à la musique de Barraud. Faut-il ajouter que ni lui, ni moi, n'avons voulu faire « historique », ni espagnol, ni romain? En cela comme pour le reste, nous avons voulu rester fidèles à l'esprit de Cervantes. C'est l'homme, l'homme social, mais l'homme encore de tous les temps que vous verrez face au dilemme : liberté ou mort. (1)

SALVADOR DE MADARIAGA.

NOTES SUR UNE RÉPÉTITION DE « NUMANCE » DE HENRY BARRAUD

VOIR la musique « se faire » — sortir du domaine des choses vagues pour entrer dans celui de l'extrême précision — lui prêter en imagination, à mesure qu'elle se forme, ce qui lui manque encore et que le travail du chef d'orchestre et des musiciens va faire apparaître, il y a là comme une gnose, l'acte d'une connaissance qui s'engendre elle-même. Aujourd'hui je n'entendrais que les solistes ; entre eux et l'orchestre une place vide : celle du chœur, et ce vide est énorme, car dans *Numance* le peuple est le personnage central ; je le devine, dans la ville assiégée, chantant son désespoir, tandis que l'orchestre laisse pressentir la couleur tragique et barbare du drame. Je rassemble mes souvenirs de l'audition du Ier acte (il y a deux ans, lors d'une émission de *Plaisir de la Musique*) et retrouve l'atmosphère hallucinée de la scène de sorcellerie. Cette scène, qu'on ne peut oublier, jointe à la récente audition des *Images pour un poète maudit*, m'orientent pour définir la personnalité, si réservée pourtant, si distante, au beau sens du terme, d'Henry Barraud : lettré, mais non « littéraire », attiré vers le fantastique et le surnaturel, mais non pas « romantique », sa vocation consiste peut-être à conduire la musique vers des chemins non frayés encore, où la nouveauté ne sera pas d'ordre technique, mais poétique. Alors que tant d'autres musiciens se préoccupent trop exclusivement de l'instrument qu'ils ont entre les mains, Barraud reconnaît à l'imagination les droits auxquels elle n'aurait jamais dû renoncer. C'est pourquoi il a collaboré avec Desnos, avec Villon, avec Péguy ; et, de 1947 à 1951, avec Cervantès, dans une adaptation de la *Tragédie de Numance* par Salvador de Madariaga. Résumerai-je ici le sujet de *Numance?* — Jean Hamon l'a déjà fait avec beaucoup de clarté dans *Combat*. Parlerai-je des interprètes? — La révélation de *Numance* sera un jeune chanteur qui a la charge redoutable d'incarner le chef des Numantins. Il s'appelle Blanc et c'est une des plus belles « basses » qu'on puisse entendre actuellement sur notre scène lyrique...

J'ai retrouvé une critique de José Bruyr sur la *Symphonie de Numance : Intense le long unisson des cordes par lequel débute l'Ouverture, intense ce Nocturne sans pittoresque et sans étoile, mais pétri d'angoisse, intenses aussi ces Interludes dramatiques qui, avant de rentrer dans le silence, accueillent l'écho d'un clairon triste...* On souscrit entièrement à cette critique ; elle explicite tout ce que j'ai pu écouter (et deviner) de l'ouvrage d'Henry Barraud. Il n'est pas indifférent qu'un musicien de théâtre soit lettré et pourvu d'un sens critique des plus aigus. C'est à la valeur de certains refus et au mépris des facilités de toutes sortes que se mesure la profondeur d'une création. La noblesse n'est pas faite de noblesse, mais la noblesse est aussi le motif de sa force.

JEAN ROY.

(1) *Numance*, opéra de Henry Barraud sera présenté au mois d'avril sur la scène de l'opéra de Paris.

Apollinaire et le ver Zamir

*NOUS a-t-il tous assez intrigués ce Zamir! A la fin d'un des plus beaux poèmes d'*Alcools *il est là, pour le sourd éclat de sa sonorité; insolite, mystérieux.*

La dernière partie du Brasier *s'ouvre sur trois vers traversés de rayons, déployés comme la roue d'un paon cosmique spacieux comme un Éden de l'Esprit Pur. Un paradis de la flamme et de la fleur spirituelles s'y épand largement au-dessus des ciels changeants où passent les nuages et qui seuls sont visibles aux yeux humains. Cependant que, de la hauteur insaisissable dans sa clarté de feu, s'abat sur la terre des hommes l'avenir inconnu.*

Descendant des hauteurs où pense la lumière
Jardins rouant plus haut que tous les ciels mobiles
L'avenir masqué flambe en traversant les cieux

Peu après cette ouverture, le poète fait lever devant nous une nouvelle vision :

Au-delà de notre atmosphère s'élève un théâtre
Que construisit le ver Zamir sans instrument.

★

Certes nous pouvons nous passer de faire plus précise connaissance avec l'étrange constructeur. Il est l'animal fabuleux symbolisant tout à coup la puissance créatrice, l'architecte de l'imaginaire. Bâtisseur il n'a plus même besoin comme Amphion d'une lyre pour que les pierres s'assemblent à son commandement, il n'a plus même besoin de pierres : l'édifice qu'il érige est de feu solide *ainsi que les étoiles. Il figure le poète, seul capable de percevoir le spectacle immatériel donné dans le théâtre, fait non d'une substance palpable, mais d'une incandescence, seul aussi à créer par l'imagination l'embrasement de beauté où il brûle lui-même.*

Mais enfin, si un ver pouvait ricaner, je dirais qu'il me ricanait au nez ce ver. Je le voyais partout. Il était porteur d'énigme, comme s'il eût été l'un des sphinx dont Apollinaire se sert un peu plus loin : porteur de sa propre devinette. D'où venait-il? A quelle mythologie Apollinaire l'avait-il pris pour le mêler à sa mythologie intérieure? Il ne l'avait pas inventé, j'en étais sûre. Ce ver Zamir *lui donnait un des noms singuliers et cryptographiques par lesquels il se plaît à intriguer, éléments d'un langage poétique agissant par la surprise*

et l'inusité, signes d'un monde personnel qu'à la fois il entrouvre et dérobe. Je cherchais et ne trouvais pas. J'interrogeais les livres, les poètes, les savants — sinologues, égyptologues, sanskritistes, arabisants. En vain. Même Louis de Gonzague Frick, « lunulant dans son lunain », invoquant en un poème le ver Zamir *contre les laideurs des villes modernes ne l'empruntait qu'à l'Apollinaire de sa* jeunesse prismatique *et ne pouvait me répondre. Enfin, M. J. Deny, naguère encore administrateur de l'École des langues orientales, me mit sur la piste en me signalant un ouvrage allemand sur le temple de Salomon. Encore me fallut-il aller jusqu'à Munich pour consulter l'opuscule* (1). *Alors je pus me plonger tout à loisir dans un trésor de contes, aller de la Bible au Coran, du Talmud de Jérusalem au Talmud babylonien, du traité* sota *au traité* guittin, *au traité* abôth, *de la légende juive à la légende copte, sans oublier la patrologie de Migne, ou tel écrit latin du moyen-âge au XVII*e *siècle. Ces histoires féeriques qui se greffent sur les textes sacrés me ravissaient. Et je tenais mon Zamir! A l'orthographe près! Les Arabes disaient sâmûr (samour), les Allemands schamir, les Anglais shamir, un texte latin thamur, un autre tamir, un autre* samir. *Mais de samir à Zamir il n'y a qu'une façon de prononcer l'*s...



Or donc l'Éternel avait dit à Moïse : « Que si tu me dresses un autel de pierres, bâtis-le de pierres non taillées, car en faisant passer le fer sur elles, tu les profanerais. » De fer en effet sont les armes guerrières. « Et Moïse et les Anciens d'Israël intimèrent au peuple cet ordre : après le passage du Jourdain... sur le mont Ebal... tu bâtiras... un autel à l'Éternel, ton Dieu, et un autel de pierres sur lequel tu ne porteras pas le fer... Et tu feras des sacrifices pacifiques. » Ainsi fit Josué.

C'est pourquoi Salomon fut bien embarrassé, quand il voulut bâtir le temple de Jérusalem en respectant l'interdit (je laisse de côté les interprétations plus prosaïques : les musulmans ne connaissent plus l'auguste raison de la défense; selon eux, les génies faisaient un tel vacarme avec leurs scies et leurs marteaux que les habitants de la ville

(1) SALZBERGER, *Salomo's Tempelbau in der semitischen Lit.* 1912. Le poème d'Apollinaire a paru dans le *Gil Blas* du 4 mai 1908, mais l'étude de Salzberger repose sur celle de CASSEL, *Schamir* (Denkschr. der Klg. Akademie, Erfurt, 1854) où puisèrent KOHUT, *Uber die jüdische Angelologie u. Dæmonologie*, 1866; GRÜNBAUM, *Gesammelte Anfratze*, 1901 ; *The jewish Encyclopedia*, t. XI (1905), etc. Comme on voit, la bibliographie est surtout allemande. Je ne sais pas où Apollinaire a jeté son coup d'œil. Lui aurait-on simplement raconté l'histoire? — Sont spécialement utilisés dans notre article, Bible (*Exode*, XX, 25 ; *Deut.*, XXVII, 5-7 ; *Josué*, VIII, 9), *Mischna*, traité *Abôth*, V, 6, traité *Sota*, IX, 24 *b*, traité *Guittin*, 68 *a*, (le plus important pour nous), Petrus COMESTOR, *Historia scholastica*, *Liber regum*, ch. VIII, dans *Patr. lat. Migne*, t. CXCVIII, col. 1353 ; Vincent DE BEAUVAIS, *Speculum naturale*, XXI, 70, *Speculum doctrinale*, XVI, 23 ; S. BOCHART Hierozoicon, 1663 ; F. AMÉLINEAU, *Contes et romans de l'Égypte chrétienne*, 1888.

s'en plaignirent à Salomon; ou bien encore c'est lui qui ne pouvant supporter le bruit y chercha remède)... La Bible ne le dit pas, mais jamais il ne se serait tiré d'affaire sans Zamir! Celui-ci avait été fait, septième parmi dix merveilles, au sixième jour de la Création, au crépuscule. Avec son aide Moïse, plus tard, avait gravé les noms des douze tribus.

Mais qu'était-il? Pour les uns une pierre, corindon, diamant, si dure qu'elle pouvait servir de stylet, qu'avec elle on pouvait tailler et polir les roches mêmes. Une pierre brillante comme un miroir, blanche comme le lait, ardente comme le feu. Mais pour d'autres, et en particulier pour toute la tradition rabbinique depuis le XIe siècle, un ver. On a voulu que ce ver n'en fût pas un, ou plutôt l'identifier avec la petite pierre taillante, réduite en étincellements de poudre d'émeri et prise ainsi pour un être bougeant et vivant. Mais non. Il a sa vie mythique individuelle!

Qu'on le montre aux roches et elles se séparent comme les feuilles d'un livre. La huppe l'utilise pour fendre les cimes des montagnes désertes; après quoi elle jette des graines d'arbres dans les fissures, féconde ainsi le sol — et peut-être l'imagination d'Apollinaire quand il rêve des hauts jardins épanouis au-delà de l'éther.

Dans la perplexité où le jetait le commandement divin, Salomon interrogea les rabbins. Ils connaissaient l'existence du Zamir, mais ignoraient où le trouver. Alors ils conseillèrent au roi de s'adresser aux démons. Salomon qui avait pouvoir sur eux contraignit Asmodée à paraître et à lui répondre. Le prince des esprits le renvoya à la huppe. On ravit le nid d'une huppe, on le couvrit de verre translucide. Quand la huppe voulut atteindre ses petits, elle ne le put, et pour briser la paroi qui la séparait d'eux, elle chercha le Zamir et le posa sur le clair obstacle.

Voilà comment Salomon put être mis en possession du ver miraculeux par lequel les pierres du temple furent fendues et taillées, et qui disparut quand le temple fut détruit.

Sans parler de toutes les variantes, plus merveilleusement suggestives les unes que les autres. Au lieu de la huppe, c'est parfois l'aigle, parfois l'oiseau-roc, qui est le porteur ailé de la créature talismanique. Et l'aigle ou l'oiseau-roc s'envolent jusqu'au paradis pour le chercher. Et comme les légendes s'entrepénètrent, les auteurs relient le prodige au miracle de la croix. Ce que l'aigle ou le roc rapporte du paradis, n'est plus un ver, mais un morceau de bois, qu'il fait tomber sur le chaudron de cuivre enfermant ses petits, lequel est fendu en deux. Et ce morceau de bois qui rompt métal ou rocher qui aurait pu être la pierre angulaire du temple, mais que les ouvriers rejetèrent car il ne se laissait pas travailler, vient de l'arbre de la science par quoi l'homme se perdit et deviendra la croix par quoi l'homme sera sauvé. Et parce qu'une légende toujours en rappelle une autre, sans cesse nous rejoignons les prodiges et prestiges qui ont captivé les artistes, la huppe qui dans Voyage en Orient *de Gérard de Nerval vole entre Salomon et la reine de Saba, l'oiseau-roc des* Mille et une Nuits, *ou les fresques les plus belles qui soient au monde : celles de Piero della Francesca dans l'église Saint-François d'Arezzo. De même que nous avons rejoint Apollinaire.*

Insatiable, curieux de la vie, mais aussi des livres qu'il feuilletait avec un appétit toujours neuf, et où il piquait par bribes les fragments d'un savoir disparate et chatoyant, incitations au songe et au poème, il a pris, je ne sais où, ce dont il a fait non pas une affabulation totale et liée, mais une sorte d'allusion à un univers du surnaturel. Plus rien n'est précis, sauf le nom sans attaches avec ceux dont usent les mythologies qui nous sont familières, et qui soudain éclate comme la note d'un idiome sybillin : le ver Zamir *fait sentinelle au seuil d'un domaine où le poète se meut librement et où il nous introduit sans nous en donner le sésame. Celui dont le rôle se borne à remplacer les instruments interdits, à fendre, en apparaissant, les pierres qui serviront à bâtir un temple, devient pour Apollinaire l'édificateur à qui nul outil ni rien de solide n'est nécessaire pour faire surgir le théâtre impondérable et brûlant où se joue la fantasmagorie poétique.*

★

Un mot encore sur un autre vers — du Brasier *toujours — qui détient un inépuisable pouvoir de fascination.*

Et des oiseaux protègent de leurs ailes ma face et le soleil.

Longtemps je me suis demandé s'il avait été inspiré par quelqu'une de ces effigies égyptiennes où des ailes déployées d'éperviers et de vautours protègent, soit le roi, soit le soleil représenté par le disque ou le scarabée. Bien volontiers le rattacherais-je maintenant lui aussi à la légende de Salomon auquel une voûte emplumée d'ailes planantes, émaillée de couleurs frémissantes, faisait de l'ombre, et qui « ordonnait aux oiseaux de joindre leurs ailes ensemble pour l'abriter, lui et sa suite, du soleil (1) *». Tandis que le poète* flambe dans le brasier à l'ardeur adorable, *une image extraordinaire abrite d'ailes à la fois son visage étincelant et le soleil lui-même qui tous deux ne font plus qu'un, cependant que par la métempsycose innombrable qui est un des secrets du* Mal Aimé, *lui,* Pharaon, *lui,* souverain d'Égypte, *se sent maintenant roi des rois et presque divinité solaire.*

MARIE-JEANNE DURRY

(1) DU PERRON, *Femmes arabes*, 1858, p. 13 ; *Chronique de Tabari*, éd. Zotenberg, 1867, t. I, p. 435.

Nouveaux psaumes français

On aurait rencontré quelque scepticisme si on avait, il y a cinquante ans ou seulement avant la dernière guerre, prédit qu'un Psautier français d'aujourd'hui serait repris en chœur par le peuple, enregistré tour à tour par des chorales catholiques et protestantes, fredonné par la jeunesse du quartier latin, diffusé dans la Jérusalem israélienne et jordanienne, et par une radio européenne avant ses émissions matinales, retraduit sur le français par des groupes anglais, américains, autrichiens, espagnols, au point qu'enfin le P. Gelineau, auteur des psalmodies, devrait joindre aux disques mis dans le commerce un sage avertissement « Contre l'abus des psaumes en français ». C'est pourtant ce qui, en dix-huit mois, s'est produit avec la force inattendue d'un phénomène de la nature.

Celle-ci, il faut le dire, avait été puissamment aidée par un important renouveau biblique et liturgique ; il est à l'origine du texte comme des manifestations. Non seulement les contacts avec l'Ancien Testament étaient revivifiés par l'exégèse et la prédication, mais, depuis un demi-siècle, sur l'initiative du P. Lagrange, l'école biblique française de Jérusalem, établissement dominicain, s'attachait à étudier les valeurs littéraires des Écritures inspirées.

C'est elle qui, dirigée par le P. de Vaux, entreprenait en 1947, cette traduction intégrale, dite « Bible de Jérusalem », dont la publication en fascicules s'est achevée en 1954 et qui va se présenter, parallèlement, sous la forme usuelle d'un volume unique. Quand ils arrivèrent au Psautier, ses animateurs sentirent que ce livre rendait plus pressants les problèmes qui touchent à des liens profonds de la foi avec l'art ; sans doute fallait-il, chez de nouveaux interprètes, une confiance dans le pouvoir spirituel de la poésie, pour redemander aux strophes du Psalmiste leur poésie propre, que maintenant la musique achève de remettre au service de la piété vivante.

C'est un fait que les « disques de psaumes » émeuvent les auditeurs même les moins préparés. La spontanéité, le jaillissement de ces séquences musicales adaptées à ces séquences poétiques, la convenance unique des unes avec les autres, raniment, en la résolvant, une seconde question de rapports qui éclaire la première, rapports entre art et foi : celle des accommodements entre des textes et des mélodies. Elle a, de nos jours, préoccupé des esprits nombreux ; nulle part, elle ne présente autant d'importance et n'apporte autant d'enseignements que dans le domaine du sacré.

L'expérience du nouveau Psautier est singulièrement probante à cet égard : de quoi sa psalmodie a-t-elle été faite, et de quoi la réussite? d'une réponse immédiatement juste de chaque moyen à chaque intention. Il semble que, sans effort visible, soit suivie, à tout coup, la voie directe entre la phrase qui était à chanter et la phrase qui vient à être chantée.

C'est le secret de l'aisance avec laquelle elle s'enfonce aussitôt dans les mémoires comme une chanson populaire. Or, tel avait été le principe de la recherche poétique elle-même : il s'agissait de retrouver, pour les temps modernes, la mnémonique tout ensemble instinctive et savante par laquelle

les rythmes des chantres de hautes époques mettaient d'essentielles pensées, propageaient des leçons doctrinales, dans les oreilles des hommes, plus tôt et plus fortement que l'écriture n'allait les mettre dans leurs yeux. Bien plus, il fallait que, même quand les yeux lisent les mots, le dessin des rythmes auditifs fût — d'avance ou de nouveau — sensible à l'esprit dans les constructions écrites : telle a toujours été la simple raison qui imposait à de sérieuses personnes le soin du style poétique et des règles prosodiques, ces formes d'expression ayant été éprouvées comme les plus mordantes et les plus obsédantes.

Sur quoi la psalmodie fut ceci et devait le redevenir : *une transparence des notes devant les mots qui rend plus transparents les mots devant les pensées.*

La concordance entre les deux moyens provenait d'une simultanéité : chez les « fils de Coré » comme chez les rhapsodes homériques, musique et poème naissaient d'une seule opération dans la même tête ; tel est encore l'usage dans tout l'Orient, où l'exemple le plus connu est celui de Tagore inventant d'un seul jet ses airs et ses textes. Le privilège m'a été donné de m'asseoir, depuis plusieurs années, à la place du poète, devant la table du travail commun, table ambulante, où, quand le duo des premiers traducteurs se transforma en quatuor, le P. Gelineau vint essayer ses mélodies à mesure qu'avec lui nous essayions à nouveau nos versets ; j'ai cru que le récit de ces ententes valait d'être rapidement fixé ; l'œuvre ayant été abordée avec une pensée unanime, des esprits partis de positions littéraires différentes ne différaient bientôt plus sur les meilleures façons de servir l'intention collective, si ce n'est dans la mesure où les confrontations aiguisent la clairvoyance.

En 47, tandis que les religieux qui organisaient la nouvelle traduction de la Bible s'interrogeaient sur les meilleurs moyens d'aménager l'accès au Psautier, sommet de foi et d'art, la circonstance leur avait mis entre les mains un livre sans doute fort éloigné de leurs préoccupations : un poète, qui avait beaucoup puisé aux sources babyloniennes (le style fort d'Édouard Dhorme venait de supplanter, dans *Gilgamesh*, dans le *Poème du Déluge*, dans la *Descente d'Ishtar*, les premières transcriptions d'Oppert, puis de Loisy), y rappelait ses opinions quelque peu militantes sur les façons de traduire totalement tout texte poétique ; il les appliquait ici à un sujet fort profane, des conversations de G. I's rédigées en américain par Gertrude Stein, auteur dont les malheurs du temps venaient de lui valoir l'amitié, grâce à d'heureuses séries de voisinages. L'idée vint, et la proposition, d'essayer les principes de transcription intégrale dans une occasion qui réclamait toutes les fidélités : la vérité avait choisi bien des voies longtemps imprévisibles.

Si nous allons chercher certaines lectures, certains messages, loin de notre temps et de notre sol, le moins qu'on puisse faire est de respecter cette force propre par laquelle ils nous ont paru irremplaçables ; quel illogisme, que d'effacer ou de pallier les caractères mêmes qui nous ont persuadés d'y trouver ce qui ne nous venait point par ailleurs ! Il y a des calibres et des pentes, faute desquels une energie captée à grande distance ne saurait sans une déperdition irréparable être conduite jusqu'à nous. Dans la circonstance, où une littérature de la foi était en question, discerner et ménager tout ce qui avait fait passer un courant comptait plus que jamais. L'Esprit s'était manifesté par un instrument qui ne pouvait être celui du hasard mais celui du choix, qui était la poésie, mais une certaine poésie, et dont il fallait se faire le serviteur et non se croire le juge ou l'indulgent protecteur.

Par elle-même, toute poésie est un langage du dépaysement ; or, la nouveauté, si étrange que puisse paraître la chose, était de traiter, cette fois enfin, les psaumes en tant que poèmes, — je veux dire : en poèmes du Psalmiste. Car de les transvaser dans quelque système poétique du traducteur, alexandrins, vers blancs, prose rythmée, et autres accommodations,

cela, on ne s'en était pas privé au cours des siècles, et notamment dans ceux de Marot et Racine ; le XVIIe a encombré ses librairies avec des paraphrases de psaumes, genre alors relevé, exercice classique, où n'ont pas manqué les beautés, mais ce sont des beautés naturalisées.

J'ai cité un chœur d'*Esther*, qui reste à mes yeux typique :

Puissé-je demeurer sans voix,
Si dans mes chants ma douleur retracée
Jusqu'au dernier soupir n'occupe ma pensée!

Ces trois vers représentant un verset du psaume 137 :

Que ma langue s'attache à mon palais
Si je ne me souviens de toi! .

La liberté grande saute aux yeux : la pensée a changé de nature, de mouvement ; à peine y a-t-il une commune mesure entre l'original et la réplique, le sens de la réflexion est inversé, les ressorts détendus et déplacés.

Sans doute il s'agit d'une franche imitation, où la licence est légitime ; mais le principe dépasse le cas particulier ; dans une Histoire générale du Goût, il faudrait tenir compte d'une attitude classique, selon laquelle les formes d'expression étaient interchangeables, celle qui faisait encore, il y a une centaine d'années, retoucher Égine par Thorwaldsen : le plus fier ouvrage de Corneille, et le plus célèbre en son temps, fut de mettre en vers français la prose latine de *l'Imitation de Jésus-Christ.*

Il n'y a guère eu de traductions françaises de la Bible où l'on ne soit parti de ce qui était dit en s'appliquant à le dire autrement. Changer le nombre et la fonction des mots, censurer les aspérités, étirer les contours, arrondir les angles, faciliter les difficultés, était une pratique normale et recommandée ; la trace en reste visible dans l'usage prolongé des lignes supplémentaires imprimées en italique : c'était la place du droit d'interpolation ; là, au lieu de lire le texte, on expliquait sa lecture ; l'exégèse et l'homélie envahissaient la traduction.

Il m'est arrivé de me demander si le prophète Daniel ne serait pas le vrai patron des traducteurs habituels, lui qui, devant le roi Balthazar, ayant à rendre compte de trois petits mots : *compté* — *pesé* — *divisé*, les développe magistralement en trois amples versets. Mais c'est ici une liberté obligée : car il doit se faire comprendre, lui, d'un barbare, étranger à sa langue et jusqu'alors à tout ce qu'il tient lui-même pour vérité ; cette circonstance pourrait même montrer que faciliter un texte, ce n'est pas seulement en émousser la pointe, c'est aussi en rabaisser l'auditoire.

Nous ne saurions évidemment rivaliser avec les langues sémitiques, ni avec les poésies archaïques, pour toutes les valeurs de choc et les architectures de blocs par quoi les unes et les autres mettent au défi nos parlers analytiques et nos compositions rationnelles. Il y a toutefois un effort d'approximation dont on doit se garder de désespérer trop tôt ; en ceci le travail ressemble à celui du poète, où les exigences d'une rigide convention formelle contraignent la pensée à dépasser un degré primaire des satisfactions.

C'est une affaire de style, puis d'accent : car, dans l'art du psaume, des symétries d'expression, qui manifestent des rythmes impératifs de pensée, sont soulignées par des renforcements de la voix. Exemple : pour le *Miserere* (Psaume 51, 6) voici la traduction Ostervald, exacte, mais indifférente aux effets de vocabulaire et de mesure :

« *J'ai péché contre toi, contre toi proprement; et j'ai fait ce qui est désagréable à tes yeux, en sorte que tu seras reconnu juste quand tu parleras, et trouvé pur quand tu me jugeras.* »

On reconnaît ce style factice dont la lourdeur, la lenteur, sont devenues abusivement inséparables de la lecture biblique. Mais le texte n'a pas cette

allure : pourquoi méconnaître systématiquement les valeurs de brièveté, de nombre, de cadence?

Contre toi, toi seul, j'ai péché,
Ce qui est mal à tes yeux, je l'ai fait.
Ainsi tu es juste quand tu prononces,
Sans reproche quand tu juges.

En refusant simplement de sacrifier aucun élément du texte, on retrouve le vrai classicisme français, désencombré, rapide, où porte chaque petit mot ; et on tombe sur les rythmes naturels du français ; pas un auditeur des « psalmodies Gelineau » n'aura oublié ce qu'y donnent ces deux versets.

Le duo primitif auquel je faisais allusion était animé par la conviction qu'après des siècles de traducteurs de psaumes il restait à trouver une frappe de l'expression pour rendre pleinement ce qu'on appelle aujourd'hui un dynamisme. Dès qu'on arrive devant des œuvres inspirées, la distinction scolaire entre fond et forme est spécialement indéfendable ; là, toutes les nécessités sont d'ordre interne ; l'art de présentation n'y provient pas d'opérations secondaires. Une endurance à conserver au poème la place du poème, un souci d'écarter tout langage du compromis ou de l'à-peu-près, furent la conscience d'ouvriers qui tentent de reconstruire, non à l'équivalent, mais — selon la mesure de leurs facultés — à l'identique.

Bien entendu, tout résultat demeure relatif, on n'essaie de frayer une voie qu'en appelant des successeurs qui feront mieux. Le temps paraissait venu seulement de prendre cette règle simple, dont il avait été peu abusé : *écrire ce qui est écrit, comme c'est écrit.* Ce qui n'entraînait pas la fabrication d'un pseudo-français hébraïque, mais ce qui interdisait de récrire les psaumes en français comme s'ils n'avaient pas été écrits en hébreu, et ce qui conseillait de rechercher cette langue perpétuelle des poètes, où le dialecte français est déjà virtuel sous le dialecte hébreu. Je reprends la comparaison de tout à l'heure : au psaume 50, verset 3, voici Ostervald :

« *Il y aura un feu dévorant devant lui, et autour de lui il y aura une grosse tempête.* »

En conservant la brusquerie des ellipses, la Bible de Jérusalem fait-elle au langage une violence que ne mérite pas le gain d'énergie? le lecteur en sera juge :

Devant lui, un feu dévore,
Autour de lui, grande bourrasque.

Autres exemples, où l'on peut voir que les questions de syntaxe portent sur des intentions doctrinales : Crampon traduit 78, versets 35 et 39 :

Ils se rappelaient que Dieu était leur rocher,
Et le Dieu Très-Haut leur libérateur
... Il se souvenait qu'ils n'étaient que chair,
Un souffle qui s'en va et ne revient plus.

On s'ingénie à trouver au verbe principal un synonyme en substituant au goût du poète une de nos règles banales de style, fort discutable, on intercale du ciment dans l'appareil de pierres sèches ; mais la répétition du mot marquait une articulation du raisonnement, les symétries et les exclamations avaient une portée édifiante :

Ils se souvenaient : Dieu leur rocher,
Dieu le Très-Haut, leur rédempteur!
... Il se souvenait : eux, cette chair,
Souffle qui s'en va et ne revient pas.

Nous sentions ce siècle prêt à rompre avec le consentement tacite qui avait admis une langue des traducteurs — et surtout des traducteurs de la Bible — autre que la langue des écrivains ; la plupart des versions françaises,

dont nous avons d'ailleurs largement profité, et souvent changé moins les mots que les dispositions, paraissaient avoir eu tant de graves occupations qu'il ne leur restait guère de loisir pour veiller à cette vertu mnémonique, à cette densité récitable, qui, stimulées par celles de l'original, ont fait la qualité littéraire, *et par conséquent la popularité*, des versions allemande et anglaise ; de celles-là, on opposait toujours aux nôtres la rigoureuse beauté ; sous les regards apitoyés des nations, on semblait chez nous n'avoir le choix que de pécher contre l'art si on ne péchait contre l'exactitude.

La gravité de l'enjeu a été sentie. André Rousseaux, qui, dans la grande presse, s'est fait un noble titre en traitant les problèmes d'humanisme et de poésie universelle avec une culture étendue à tous les continents, a marqué ce qu'il restait à faire pour la Bible française après Lemaistre de Sacy ; avec celui-ci il a établi d'utiles comparaisons, n'hésitant pas, contre une opinion paresseuse, à affirmer de l'Ancien Testament : « *Il y a là un climat poétique dont on aurait tort de penser qu'il est plus lointain qu'un autre de celui où la musique du français peut chanter.* » Conclusion, dont il faut mesurer l'importance : « *La culture biblique est à restaurer chez nous, la Bible est négligée par notre humanisme... Il y a là un recul à l'égard de la culture française de jadis et une infériorité par rapport aux pays protestants.* » (*Figaro littéraire*, 14 août 1954 : *la Bible et ses Traducteurs.*)

Ce que j'ai hâte de dire, c'est que tout à coup une découverte faite par le P. Tournay était venue renverser la situation en faveur de la langue française, comme le confirment aujourd'hui les initiatives étrangères qui se proposent de retraduire, phénomène vraiment nouveau, un texte biblique rétabli chez nous. C'est avec le P. Tournay que j'avais la joie de collaborer pour la première rédaction de la traduction, parue en 1950. Depuis vingt-cinq ans que sa maîtrise élucidait les énigmes du Psalmiste, il était parvenu à démontrer ceci : tout, dans le vers hébreu, reposant sur une répartition d'accents d'intensité, non toniques, qui affectent la dernière ou, exceptionnellement, l'avant-dernière syllabe, il n'y a pas de système plus semblable, dans l'histoire des langues et des prosodies, que celui de l'accentuation et de la versification françaises. Par cette propriété unique, notre idiome se révélait, en dépit de la légende, qualifié entre tous pour reproduire le relief même de l'original (1). Mais, cela va de soi, à condition de le vouloir ; c'est-à-dire de garder, dans les formes adoptées, ce qui est pareil, à savoir le compte des accents, et non ce qui est dissemblable, à savoir le compte des syllabes.

Ainsi, en agençant, comme l'a fait le Psalmiste, des groupements binaires ou ternaires de syllabes, où un temps fort vient ponctuer une brève série de temps faibles, nous évitions les diverses impasses traditionnelles, traduction en vers classiques et numériques, en prétendus vers métriques, en prose courante, en prose arbitrairement rythmée. Je donne un type de rythme, choisi encore parmi ceux que la psalmodie a déjà rendus familiers aux oreilles :

Qui demeure à l'abri du Très-Haut
Et loge à l'ombre du Puissant
Dit au Seigneur : mon rempart, mon refuge
... Il suffit que tes yeux regardent,
Tu verras le salaire des impies,
Toi qui dis : Seigneur, mon refuge!
Et qui fais du Très-Haut ton asile.

Compte variable des syllabes, compte fixe des accents. Les intervalles atones portent (sauf rares exceptions) sur des séries de deux ou de trois sons ; ainsi, un mouvement de marche, irrésistible à l'audition musicale, se trouve

(1) Il n'est pas exclu que le français, en dépit de son origine, soit moins apte à reproduire les beautés latines de la Vulgate.

scandé par des successions qui équivalent en général, soit à des iambes, soit à des anapestes (un temps faible suivi d'un temps fort, — deux temps faibles suivis d'un temps fort, ce rythme étant naturellement celui des cortèges, entrée des chœurs antiques dans l'orchestre, celui aussi du vers de 9, le plus spontané en français).

Nous étions déjà là sur le chemin de la musique : les valeurs rythmiques venaient relancer les valeurs verbales. Or, de son côté, le P. Gelineau parvenait à des constatations analogues sur les structures rythmiques de l'hébreu et leurs similitudes avec celles du français ; il les avait étudiées dans un dessein d'adaptation musicale, qui lui apparut réalisable à partir de notre édition ; il en apportait les premières preuves ; il nous proposa de revoir ensemble notre version pour achever de l'approprier au chant choral et à la prière commune. C'est là que le duo devint quatuor ; l'équipe se compléta par son concours, et par celui du P. Chifflot, qui apportait l'expérience d'une revision d'ensemble de la nouvelle Bible. Alors fut repris de bout en bout, et poursuivi durant quelques années de plus, un travail qui avait paru, — qui aurait toujours tort de paraître, terminé : aujourd'hui il le paraît pour la seconde fois.

Si une destination musicale aida les psalmistes à trouver la plus intense expression littéraire, elle a conduit les derniers interprètes à retrouver, sous la lettre, bien des possibilités du sens. Que de fois le jeu des sonorités devenu évident avec ses intentions pédagogiques nous découvrait une leçon plus riche et plus simple que celle qui avait été admise ! Un exemple va suffire pour montrer la complexité de la trame et la franchise du procédé : d'un perpétuel entrelacs, d'une torsade de termes et d'idées, d'une sorte de stylistique en crochets, le psaume tire tout ensemble sa loi de composition, ses effets sur la sensibilité, et la logique de ses raisonnements. Des mots-clés et des thèmes-pivots, des couples formés des uns et des autres, et même des combinaisons plus étendues entre eux, sont disposés de place en place, aussi bien dans chaque strophe que d'une strophe à l'autre, de psaume en psaume ; la répétition et l'alternance deviennent de grands moyens d'action ; d'un bout à l'autre du recueil reviennent des refrains et des listes : ceux, entre autres, qui mobilisent les notions de justice - droiture - pureté, de péché - faute - tort, les images des pauvres - petits - misérables, ou des ennemis - adversaires - oppresseurs. La citation suivante ne laisse pas douter qu'il ne s'agisse d'une véritable argumentation par les correspondances verbales.

Dans le psaume 11, la répétition du mot « justes » aux versets 3, 5, et 7 pourrait, si l'on ne connaissait la recette employée, être mise au compte de la fameuse pauvreté du vocabulaire, et plus d'un traducteur n'a pas manqué de corriger une négligence si offensante pour nos habitudes d'enseignement. Un peu plus d'attention fait apercevoir que ce n'est rien de moins qu'un mécanisme monté pour que Yahvé ne puisse refuser sa protection. Court poème de 18 stiques (donc, neuf vers), répartis en quatre strophes de 4, plus une conclusion de 2 ; l'exorde annonce d'emblée que le fidèle n'a d'autre abri que Yahvé, reste à démontrer qu'il l'obtiendra. La strophe 2 affirme que le fidèle, c'est le *juste;* mais cette qualité crée le drame, car sur terre le juste est vaincu :

Si les bases sont ruinées, que peut le juste?

La solution est de transporter le débat au-delà de ce monde ; dans son ciel

Yahvé éprouve le juste *et l'impie.*

Or, il y a une raison indiscutable pour que Dieu tranche en faveur de l'opprimé, et c'est qu'il est du parti du *juste*, étant le juste suprême et l'origine de toute justice. Donc, en ramenant à chaque pas la mention du juste, on a fait passer de la créature au Créateur la qualité décisive. Encore faut-il se reporter au texte pour suivre la fugue verbale dans son détail de sujets

et de réponses, impie contre juste, terre contre ciel, refuge contre détresse, jusqu'à ce que la finale tombe sur une sorte de cadence parfaite :

Yahvé est juste, *il aime la* justice.

D'une manière générale, une scansion inscrite dans les formes est l'écho d'une cadence attribuée à tout ce qui vit, considérée sans doute comme mesurant même le degré de l'existence. Cette caractéristique formelle appartient à un vaste genre du Psaume, saisissable en Asie depuis les textes des Pyramides, qui affleure encore dans certains hymnes védiques, qui n'a jamais subi de prescription en Orient, comme l'indiquent les psaumes modernes des Marathes que va publier le P. Deleury. Probablement liée à l'exercice de nombreuses piétés, cette forme a trouvé chez le Psalmiste hébreu sa plénitude et toute sa justification.

Aussi bien l'abrupt de la syntaxe que le balancement des termes et des sons traduisent normalement des états d'âme extrêmes qui passent de la plus ardente espérance à l'angoisse la plus terrifiée. De toute antiquité, l'esprit humain établissait un rapport étroit entre la sagesse et la symétrie, entre le rythme calqué sur le souffle humain et un Ordre juste du monde, où la victoire de la morale et les rites de purification sont accordés sur les retours des astres, des saisons, des moissons : la Création est fondation et maintien d'un équilibre, qui vaut et pour le physique et pour le spirituel ; par là, tels procédés littéraires, tels usages prosodiques, ne relèvent nullement du bon plaisir, par eux-mêmes ils appartiennent à une sorte d'apologétique naturelle.

Un cas incontestable sera venu déjà à l'esprit de tout lecteur un peu familier avec le Psautier : le grand psaume moral 119 (118 de la Vulgate), de loin le plus long de tout le recueil, et doctrinalement le plus explicite, étage dans une savante composition ses 176 distiques répartis en 22 strophes de 8 chacune ; ce chiffre de 22 est celui des lettres de l'alphabet hébraïque, et le poème est acrostiche : un cadre aussi strict et aussi ostensible annonce que tout est commandé par une combinaison formelle, et la gravité de l'enseignement ne laisse pas supposer qu'il s'agisse d'une forme gratuite. En effet, la composition par thèmes n'est pas moins serrée et méticuleuse que ce chiffrage qui la manifeste : tout l'ensemble tourne autour de l'idée unique de la Loi divine, mais exprimée par un jeu de huit synonymes, qui se répètent et alternent : huit, c'est-à-dire le chiffre qui a déterminé le nombre des vers dans la strophe ; et cela, non par raffinement esthétique, mais bien parce que ces synonymes sont offerts comme des repères à la méditation de la Loi.

Ainsi, aux lettres - pivots, sur lesquelles s'articule la forme générale, correspondent les mots - clés : si l'on omet ou refuse de rendre, à chacun de leurs retours, ces mots impératifs par un même mot de la traduction, on détruit, non pas seulement un effet verbal et poétique, mais un calcul profond qui met en branle de véritables leitmotive de la dévotion. Cependant, on le croira difficilement — et nous ne l'avons cru qu'après avoir succombé, puis remédié, nous-mêmes à une faute semblable, aucune traduction ne paraît s'être privée ou méfiée de supprimer l'une ou l'autre des répétitions obligées qui sont la base et la raison d'être du 119.

On comprendra que je n'aie prétendu donner ici qu'un bref schéma, et sans l'alourdir par trop de références. Une fréquentation, une interrogation opiniâtre, du Psautier doit enseigner que son langage ignore les éléments interchangeables. Par quantité de réponses il prévient souvent l'interprète qui l'interroge, — ne pourrait-on retourner au Psalmiste la leçon que, dans l'admirable 139, il se fait donner par son Dieu?

La parole n'est pas encore sur ma langue,
Et voici, Yahvé, tu la sais tout entière.
... Prodige de savoir qui me dépasse.

RAYMOND SCHWAB.

L'agenda de la table ronde

LUNDI 10 JANVIER

Livres nouveaux. — E.-M. Forster : Monteriano. — Lovecraft : Dans l'abîme du temps.

E. M. FORSTER : MONTERIANO.

Ce premier roman d'Edward-Morgan Forster, écrit il y a cinquante ans, révèle, chez ce débutant de vingt-cinq ans, un grand écrivain, à la fois de son temps et du nôtre. Déjà, il manie la poésie et les idées, orchestre plusieurs thèmes, allie l'humour au désespoir, la satire à la sérénité, la férocité à la tendresse...

Le livre s'ouvre sur un tableau de la petite ville de Sawston, bastion de respectabilité bien-pensante et victorienne, « lieu sans joie, chaotique, plein d'êtres qui font semblant, » où Lilia, jeune veuve de trente-trois ans, étouffe au milieu de sa belle-famille. Dans les personnages étriqués des Herriton, on voit déjà les Anglais de *la Route des Indes*, ignorants des arts et de l'étranger, qui aiment à se poser en dieux. Mrs. Herriton, la belle-mère, vêtue de tweed, écrase de ses brodequins les allées de son jardin et la personnalité de sa bru se perd dans les mesquineries domestiques et borne sa fantaisie à réserver pour la fin les semis de petits pois. Harriet, la belle-sœur, — la religion anglicane faite vieille fille, — parle par clichés et remâche toutes les vertus cardinales qu'elle a avalées sans les digérer. Dans une photo de Monteriano, ravissant village médiéval dont les créneaux se découpent sur le ciel et où les arbres émergent d'un flot de violettes comme des rocs que baigne la mer en été, son œil ne verra qu'une « ribambelle de cheminées en ruine »! Philippe, le beau-frère, a le sens de la beauté et de l'humour. Mais Forster lui refuse l'amour humain et l'amour de la vérité. Cultivé, fin, il est « né pour ne pas faire les choses ».

Lilia s'arrache à cette ornière, part pour l'Italie et s'éprend de Gino, tout jeune Italien, cupide et fruste. Elle l'épouse. De ce conflit entre la femme du Nord, sans ressources intérieures, et ce mâle vaniteux du Sud qui mate sa femme, Lilia sortira brisée. Elle se surprend à regretter Sawston : elle n'a fait que changer d'ornière. Ce petit être assez vulgaire atteint ainsi à une beauté pathétique car, dans certaines situations, la vulgarité ne compte plus. Au moment même où elle va peut-être se réaliser, Lilia meurt en couches, laissant un fils à Gino. Pour la première fois, Forster introduit ici un thème qui lui sera cher : celui de *la mort gratuite*.

L'intrigue rebondit. Après la satire d'une famille de bourgeois victoriens, le choc qui oppose deux civilisations, les arrachements, les désillusions qui affinent et mûrissent une âme, nous passons à une dernière partie où Forster, adroitement, côtoie le mélodrame. Gino s'est consacré à son fils. Il lui est arraché par Harriet, au nom des principes du clan Herriton, et le bébé meurt dans des circons-

tances à la fois tragiques et grotesques. Ce sera, pour Philippe, l'occasion de passer à côté d'un amour qui aurait pu le sauver. Il se résignera avec un désespoir serein, lucide, peint avec une sûreté de touche étonnante chez un écrivain si jeune.

Le livre s'achève sur un incident d'un comique qui n'est qu'apparent. Après avoir évoqué Endymion et Pasiphaé, Philippe et celle qui aurait pu l'éveiller à la vie — si elle n'avait porté en secret à Gino un amour violent, brutal et sensuel — se précipitent à la fenêtre du wagon qui les ramène à Swanston pour lutter contre... un fumeron. Ce roman semble se terminer sur une note fataliste. Philippe et Caroline ne vivront pas. Mais du moins, ils auront compris ce qu'est la vie, et, sur une note plus claire, nous quittons Monteriano.

Deux épithètes résument ce livre : charme et intelligence. Comment ne serait-il pas intelligent? Au moment où il parait, Butler, Bradley, William James, Henry James, Shaw et Hardy publient des chefs-d'œuvre. Grâce à son charme, Forster est peut-être celui qui a le moins vieilli. Mais cela serait une autre histoire... Le texte français, fin, coulant, de Charles Mauron nous restitue ce « climat » de Forster.

(Éditions Plon.) MARIE-CLAUDE BLANCHET.
(Collection Feux Croisés)

RENCONTRE AVEC E.-M. FORSTER

Très attaché à Cambridge où il fut autrefois étudiant, c'est là qu'il vit aujourd'hui en qualité de *Honorary fellow*, en hôte d'honneur de *King's College*, ajoutant le prestige de son nom et de sa présence à celui de cette illustre institution.

Afin, sans doute, de protéger sa tranquillité, Forster septuagénaire a laissé s'élever autour de son nom la réputation d'un sauvage et d'un timide qui se dérobe aux manifestations publiques et aux interviews, en somme à toute publicité. C'est, peut-être, ce qui lui donne cet air, oserai-je dire renfrogné qui disparaît dès qu'il parle. Il m'accueille dans une des vastes pièces que *King's College* lui a offertes pour demeure ; hôte parfait comme tous les grands Anglais qui, plus qu'aucun peuple, allient en leur personne la plus haute culture aux manières exquises. Ce n'est pas un bavard, il répond en peu de mots, mûrement réfléchis, et semble prendre un plaisir beaucoup plus grand à poser des questions. Nous parlons d'abord de *Monteriano* (1) qui vient d'être publié en France, bien que publié en Angleterre cinquante ans plus tôt.

— *Ce titre me plaît*, dit-il. *Cependant Dent, mon éditeur anglais n'en avait pas voulu, ne le jugeant pas assez commercial. Et il m'a proposé* Where angels fear to tread (Où les anges n'osent pas marcher). *Du reste le professeur E.-J. Dent qui a ainsi baptisé mon premier roman m'a aussi fourni les éléments d'un des personnages, celui de Philip. Il m'est arrivé assez souvent de prendre parmi ma famille ou mes amis les modèles de mes personnages. Ainsi ma grand-mère est devenue Mrs. Honeychurch* (2) *et mon oncle Wyllie, Mrs. Failing* (3).

(1) *Monteriano*, éditions Plon.
(2) *Vue sur l'Arno*, éditions Plon.
(3) *Le plus long des Voyages*, éditions Plon.

Si Forster, plus épris de qualité que de quantité, n'a publié que cinq romans, il en a écrit un autre, *Arctic summer*, resté inachevé et auquel il reproche une atmosphère sans densité et l'absence d'événement crucial. Comme je lui demande si tant de peines perdues ne lui laissent pas de regrets, il repousse ma question avec indifférence.

Son œuvre reflète, en une certaine manière, les expériences tirées des pays où il a voyagé ou vécu. De l'Angleterre, il a évoqué surtout la grande bourgeoisie victorienne. L'Italie lui a inspiré *Monteriano* et *Vue sur l'Arno*. L'Égypte fut prétexte à certains essais et nouvelles. Mais c'est l'Inde qui a le plus marqué son œuvre. Et comme je vante les qualités de *la Route des Indes* (1), son plus grand roman, selon beaucoup de lecteurs, il répond :

— *Je lui préfère peut-être* le Plus long des voyages, *bien qu'il soit rempli de fautes... J'aime me relire et j'aime écrire. Contrairement à beaucoup d'écrivains, je ne trouve pas pénible la création littéraire. J'écris avec facilité, après quoi je polis et repolis sans cesse. En ce moment, je travaille à la biographie d'une grand-tante dont voici le portrait au-dessus de la cheminée.* (Et il me montre d'autres portraits, va chercher d'autres tableaux, en particulier deux toiles de Montmartre d'un peintre français inconnu et qu'il aime.)

« *J'essaie de m'instruire. Je cultive particulièrement les arts visuels et auditifs. C'est avec un intérêt particulier que j'ai rédigé le scénario de* Billy Budd, *tiré d'une nouvelle de Melville pour un opéra de Benjamin Britten. J'aime la musique moderne, ce qui à mon âge semble extravagant.* (Mais on a peine à croire à son âge.) *J'ai aussi écrit des essais sur la musique, en particulier dans le recueil* Two cheers for democracy. *L'invitation qui me fit le plus de plaisir fut celle d'une université américaine qui me demandait des conférences sur la musicologie... Je lis volontiers en français, Racine surtout, bien que l'on veuille me faire croire que je n'en saisisse pas toutes les finesses. Mes livres français sont là entre les deux fenêtres.* (Et cela me sert d'excuse pour aller contempler l'imposante et harmonieuse cour gothique de King's College.)

Je lui manifeste mon enthousiasme pour *la Colline de Dieu*, sa dernière œuvre publiée en Angleterre, récit pétillant d'humour, où il nous conte sa vie aux Indes, alors qu'il était secrétaire particulier d'un Maharajah. Je lui demande si les lettres et Mémoires qui constituent une partie de l'œuvre n'ont pas été remaniés :

— *Certainement pas*, proteste-t-il, *ce ne serait pas honnête.*

Cela met en lumière l'élément de continuité de l'œuvre de Forster. *Monteriano* écrit à vingt-six ans est déjà empreint de la sage sérénité qui semble devoir être la gloire du vieillard, tandis que ses pages les plus récentes sont encore animées d'une ferveur de vivre et d'une éternelle jeunesse. C'est cette jeunesse de cœur qui lui fit dire à Amsterdam alors qu'il venait d'être nommé docteur *honoris causa* de l'Université de Leyde : ... *Il est possible que les vieux soient de quelque utilité aux jeunes; mais il est certain que les jeunes sont d'une extrême utilité aux vieux : ils les empêchent d'être pompeux.*

Il n'est certes pas possible d'imaginer de personnage moins pompeux que ce prince des lettres anglaises.

La plus grande partie de notre entretien a pour sujet les récents procès qui viennent de se dérouler à *Old Bailey*, autrement dit en Cour d'assises contre des romanciers qui, plusieurs mois après la publication de leurs livres ont été poursuivis pour crime, car certaines pages semblaient contenir des scènes obscènes.

— *Ce sont là*, conclut Forster, *des manifestations intermittentes de puritanisme et la marque d'une étroitesse d'esprit spécifiquement anglo-saxonne*

(1) *La Route des Indes*, éditions Plon.

qui nous couvre de ridicule à l'étranger et constitue une torture pour les écrivains incriminés. C'est en outre la négation de tout esprit de liberté.

Le sujet lui tient tant à cœur que, pour une fois, il sortira peut-être de sa retraite et prendra la parole à une discussion contradictoire organisée par la B. B. C.

ANNIE BRIERRE.

LOVECRAFT : DANS L'ABÎME DU TEMPS.

Dans un précédent article, j'ai dit, à propos de la *Couleur tombée du Ciel* que si Lovecraft avait innové ce n'était pas en inventant des histoires que M. Bergier qualifie de contes matérialistes, mais en donnant une forme esthétique à une obsession d'un certain type. Or, si un doute subsistait encore en moi à ce sujet, *Dans l'abîme du temps* viendrait à point pour me confirmer dans mon opinion. Tout, dans cet ouvrage, confine en effet à l'obsession : le thème qui ne varie pas d'une nouvelle à l'autre, la technique incantatoire qui utilise, jusqu'à nous lasser, une terminologie uniquement forgée de mots explétifs et, ce qui est plus grave, la vision, qui tourne constamment à l'idée fixe. En tout état de cause, nous sommes bien loin d'Edgar Poe, à qui on l'a comparé pour affirmer qu'il lui était supérieur (comme s'il y avait une gradation possible!). Qu'on se rappelle la diversité des sujets que Poe a traités dans ses *Histoires extraordinaires* et qu'on prenne la peine d'étudier, un tant soit peu, sa technique. Tout concourt, chez lui, à nous tenir en haleine : la concision du style, la logique qui soutient l'intrigue et la singularité du sujet. Rien de pareil chez Lovecraft, hormis ce dernier point. Il passe le plus clair de son temps à nous annoncer que des événements monstrueux ont eu lieu. qu'il a été conduit à de terrifiantes spéculations, que des anomalies déconcertantes semblaient s'harmoniser terriblement avec un arrière-plan de sinistres connaissances (p. 17) et qu'il fut amené à lire des livres hideux qui lui fournissaient d'horribles détails explicatifs (p. 23). Arrivent les événements annoncés, arrivent les créatures monstrueuses et terrifiantes et, avec elles, la déception. Nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas plongés dans l'angoisse : il ne s'agit que de Croquemitaine. Heureusement pour Lovecraft, son Croquemitaine est d'essence métaphysique et nous pouvons déjà prévoir qu'il intéressera plus d'un philosophe. Poe possédait une technique qu'il avait remarquablement mise au point. Il savait poser un problème et le résoudre. Lovecraft, lui, nous le sentons à chaque page, ne parvient que difficilement à se tenir à distance de ses visions d'épouvante et il est toujours terriblement embarrassé quand il s'agit de les développer pour leur donner la consistance d'un texte littéraire. Il s'ensuit, le plus souvent, une monotonie dans la description qui déçoit beaucoup lors d'une seconde lecture. Mais, malgré tout, il serait absurde de ne pas lui reconnaître une puissance d'évocation qui, bien que lente à se dégager des préliminaires et comme obéissant à un certain cérémonial syntaxique, fonde, comme je le disais, son esthétique sur une obsession

d'essence démonologique. L'originalité de Lovecraft résiderait alors dans le fait d'avoir réussi à donner une impulsion nouvelle (sous le couvert d'une description rationnelle de phénomènes trahissant une emprise maléfique) à l'idée très ancienne que certains hommes et certains lieux peuvent être élus par le diable et ses créatures.

(Éditions Denoël.) Y. TOURAINE.

MARDI 11 JANVIER

Livres nouveaux. — Henry de Monfreid : l'Oncle Locamus ou Caroline chez les bourgeois. — Roberta Cowell : Comment je suis devenu(e) femme.

HENRY DE MONFREID : CAROLINE CHEZ LES BOURGEOIS.

L'homme n'est pas seulement un animal exceptionnel ! Et parmi les hommes, il n'en existe pas un seul dont la vie, habilement racontée, ne rencontre, sous la plume de l'écrivain, le destin dont il avait besoin pour se hausser au niveau de « l'exemplaire ».

Cela se trouve *a fortiori* vérifié s'il s'agit de toute une famille. Et si, après tant d'aventures peu banales quêtées à la force de la jeunesse, M. H. de Monfreid a choisi de raconter l'histoire de ses grands-parents, c'est que l'aventure familiale lui a semblé en valoir la peine.

Caroline chez les bourgeois est un livre dense, patient, attachant. D'autant plus patient qu'on en vient aux dernières pages seulement à la rencontre des deux jeunes gens qui deviendront les parents de l'auteur. Et je ne méprise pas non plus cette pointe de romantisme qui, çà et là, vient semer dans le récit une touche d'anémone ou de tulipe noire.

(Éditions Grasset.) JEAN-JACQUES KIM.

ROBERTA COWELL : COMMENT JE SUIS DEVENU(E) FEMME.

Il faut reconnaître à ce récit pour le moins curieux le mérite d'une grande sincérité. Qu'un aviateur anglais se transforme, sous l'action des psychologues, des gynécologues et de la chirurgie esthétique, en une femme comme les autres, et fasse le récit de cette transformation, rien ne nous étonnera.

Nous l'attendions à l'analyse des troubles psychiques résultant de cette transformation. Là encore, l'auteur-acteur prend la peine de nous expliquer de quelles complications sociales se double une évolution qui oblige, pendant deux ans, un *individu civilisé* à vivre moitié homme moitié femme. Mais en définitive l'auteur (très Anglaise !) se montre tout à fait satisfaite de cette société où chacun doit trouver sa place.

C'est tout de même une aventure qui ne saurait arriver qu'à un

ressortissant de la « bonne société ». Et l'on aimera sans doute moins les affirmations de Roberta Cowell tenant à bien prévenir ses lecteurs que jamais, elle (ou il) ne ressortit à la société ou à la psychologie homosexuelle. On n'aimera pas non plus toutes les tentatives d'explication scientifique du « travesti ». On sent que Mlle Cowell a passé dans les mains des psychanalystes où elle a pu acquérir des idées toutes simples et toutes faites sur le mystère de la personne humaine.

(Éditions Plon.) J.-J. K.

MERCREDI 12 JANVIER

Livres nouveaux. — Alfred Mallet : Pierre Laval. — Louis Emié : Dialogues avec Max Jacob.

ALFRED MALLET : PIERRE LAVAL.

Il n'y a pas d'historien impartial, surtout face aux événements contemporains. Le premier mérite d'A. Mallet est de nous avertir qu'il a été pendant vingt ans le collaborateur et l'ami de Laval. Il ajoute qu'il ne le jugera pas et se bornera à présenter des faits soutenus par des documents. Mais le choix des faits est déjà un jugement, et on ne peut nier qu'A. Mallet donne le beau rôle à Laval jusqu'en 1940. Toutefois, dès qu'il aborde les années terribles il fait preuve de discrétion, et c'est là le mérite de son livre.

Le traître qui vend délibérément sa patrie pour s'acheter un beau château, est un personnage de *Tintin*. Dans la biographie d'A. Mallet, Laval apparaît simplement comme un *politicien* à l'état pur, pour qui tout se discute, tout se troque et, au besoin, s'achète. Talleyrand était de cette école, et notre pays n'en a pas gardé un trop trouble souvenir. La vertueuse *Ligue des droits de l'Homme* aura beau s'indigner, ce sont les Machiavels qui animent la politique par les temps troublés. Il s'agit alors de décider si l'on choisit de faire de la politique, ou bien de respecter un idéal humain. Toute l'explication du cas de Laval est que, sans réserves, il a choisi la politique.

Or, en ce domaine, le crime, c'est de se tromper. Le drame pour lui fut que, dès le début, il fonda toute son action sur la certitude de la victoire allemande. Cette illusion lui fut imposée plus par son anglophobie que par sa lucidité. Les malheurs pour un politicien commencent lorsque sa passion l'emporte sur son jugement. Un besoin brûlant du pouvoir, et le goût de l'intrigue, s'ajoutant à cette erreur initiale, allaient le lancer d'un mouvement inexorable dans une politique dégradante où il ne pouvait aller que d'abandon en abandon, toujours persuadé qu'il agissait pour le bien du pays, — car il semble hors de doute, en lisant le livre d'A. Mallet, que son engagement fut sincère. Le drame de Vichy fut souvent celui de la contamination des bonnes intentions. Mallet arrête son premier tome à cette journée des dupes que fut le limogeage du 13 décembre,

où se révéla la force effrayante des liens qui attachaient les Allemands à Laval. Le pacte est dès lors signé avec l'adversaire, et tous les crimes nazis ne suffiront pas à le rompre.

Tout au long de cette biographie, il y a un grand absent : *l'honneur*, Lorsque Laval soutient à fond Mussolini écrasant l'Éthiopie sous les bombes à hypérite, A. Mallet rappelle que la France était tenue. par ses traités, de s'opposer à l'agression italienne; et il ajoute froidement qu'elle ne pouvait pourtant *mettre sur le même plan une nation illustre, trois fois millénaire, et un État à peine civilisé qui pratiquait encore l'esclavage.* En nous faisant, par la livraison de carburant aux Italiens, complices de ce massacre, Laval inaugurait cette politique dite réaliste, qui allait le mener aux pires abdications, politique qui n'eut même pas l'excuse d'être efficace. A partir de 1940, poussé par la logique implacable des choix politiques, seul, au surplus, entre les politiques de Vichy, à avoir du caractère (un autre intérêt du livre de Mallet est son tableau des intrigues bouffonnes de l'hôtel du Parc,) Laval allait céder à la complicité de crimes inexpiables. Cette chute est d'autant plus affreuse qu'elle est, ici, inscrite sans haine.

(Éditions Amiot-Dumont.) PIERRE QUÉMÉNEUR.

LOUIS ÉMIÉ : DIALOGUES AVEC MAX JACOB.

L'amitié de Max Jacob a marqué Louis Émié dans la trame de sa vie. Aussi bien, à travers ces *Dialogues*, se confesse-t-il à nous et nous dévoile-t-il plus particulièrement les tourments et les joies d'une adolescence bordelaise vouée à la poésie. Cette ferveur admirative de Louis Émié pour le poète du « Laboratoire central », les amis de Max Jacob l'ont ressentie à des degrés divers, qui bénéficièrent de sa correspondance ponctuelle, imprévue dans son propos, interceptée d'images, de retours sur soi, de jugements parfois contraires, mais portant chacun sa vérité nuancée.

A mesure que nous recevons les confidences de multiples lettres, la vie de Max Jacob nous apparaît dans son sens le plus profond. La comédie, qu'il mena souvent pour lui-même et pour les autres, fut comme une espèce de jeu sacré inéluctable pour découvrir toutes les formes de vie qui finalement devaient se résorber dans la foi la plus haute.

Comme tous ceux qui l'ont aimé, Louis Émié se devait d'aborder le problème de la sincérité de celui qui mourut au camp de Drancy dans une paix incontestée. Max Jacob fut lucide et ses feintes et faux-semblants liés à la poésie tendirent à cerner la vérité la plus cachée.

Quel procès, écrit Louis Émié, *peut-on intenter à un homme que sa franchise désarmait et mettait à nu, lorsque sa culpabilité même le dépassait et ne lui avait jamais appartenu? La malédiction peut, elle aussi, avoir ses immunités — et son salut.*

Le livre de Louis Émié s'ajoute à ceux de Béalu, de Rousselot,

pour dégager la figure véridique d'un homme et d'un poète hors série.

(Éditions Corrêa.) JEAN FOLLAIN.

JEUDI 13 JANVIER

Livres nouveaux. — Anne Green : le Goret. — Sainte-Beuve : Pensées et Maximes.

ANNE GREEN : LE GORET (NOUVELLES).

Un goret nommé « Vénus » a été adopté par les enfants d'une turbulente et sympathique famille de Coverley (Virginie). Leur irascible père persécute avec acharnement la pauvre bête, laquelle finira par déterrer un trésor qui sauve la tribu de la misère, par réconcilier deux ennemis et par neutraliser les méfaits d'un odieux caractère... Dans *le Secret de Tante Aurélie* (cette nouvelle, la plus réussie, aurait fourni un meilleur titre), une jeune fille, un peu égarée dans une mystérieuse demeure, découvre, piqués dans les bouquets qui ornent la tapisserie, les précieux bijoux de son aïeule. Dans *Fannie l'hypocrite*, un chien conduit sa maîtresse vers un personnage qui deviendra indirectement son bienfaiteur, etc.

Anne Green évite de justesse la convention et l'apologie facile des bons sentiments; c'est sa fantaisie toujours adroite et vigoureuse qui la tire d'affaire. Bien que le passage du réel à l'irréel soit trop ostensiblement ménagé, je ne sais quoi d'insolite auréole ces récits attachants.

(Éditions Plon.) GUY-NOEL ROUSSEAU.

SAINTE-BEUVE : PENSÉES ET MAXIMES RECUEILLIES ET PRÉSENTÉES PAR MAURICE CHAPELAN.

Aux femmes, après bien des détours, Sainte-Beuve proposait de planter, fut-ce une fois, disait-il, *le clou d'or de l'amitié :* il y a toujours eu du Tartufe chez Sainte-Beuve. Cette démarche prudente et sinueuse qui le fait s'approcher lentement, cerner son objet, et chercher davantage à s'insinuer qu'à l'emporter de vive force, on la retrouve dans sa critique, qui n'est vraiment à l'aise que dans des *portraits* tout en nuances, dans de longues *causeries*.

Il a cependant laissé des « pensées », « maximes » et brèves anecdotes dans la tradition de La Rochefoucauld, de Pascal et de Chamfort. Maurice Chapelan a eu l'heureuse idée d'en réunir l'essentiel, dispersé jusque-là dans une œuvre trop abondante pour qu'on l'y retrouve sans peine. Cela donne un livre captivant et triste : *J'analyse tout avec*

perfidie et une secrète aigreur, écrivait Sainte-Beuve qui se connaissait bien. Certaines de ces pensées ne laissent pas indifférent : *Mûrit! Mûrir! — on durcit à de certaines places, on pourrit à d'autres; on ne mûrir pas*. Mais le plus souvent, manque à Sainte-Beuve le sens du raccourci, du trait, de la formule qui reste. A vrai dire, il ne fait ici qu'imiter et n'est qu'un successeur. Ailleurs est son domaine propre, où nul ne l'a précédé, et où pour un siècle entier il est seul.

(Éditions Grasset.) JOSÉ CABANIS.

Un mois après la publication du *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust (1) paraissait le *Portrait de Sainte-Beuve* (2) de Maurice Allem que l'éditeur présentait comme étant « Pour Sainte-Beuve ». Maurice Allem vient de lire l'ouvrage de Proust ; pour s'être plu à ce livre, il n'a pas changé d'opinion et la note qu'on va lire, pare attentivement le coup dirigé « contre Sainte-Beuve ».

Dès la première ligne de son essai Contre Sainte-Beuve, *Marcel Proust confesse que « chaque jour » il « attache moins de prix à l'intelligence ». On peut trouver que c'est une disposition singulière pour aborder l'examen de l'œuvre d'un critique. Cet examen, dans un écrit d'environ 260 pages n'en occupe guère que 80 dont la plus grande partie est employée à rappeler que Sainte-Beuve a méconnu Stendhal, qu'il a méconnu Balzac, et qu'il s'est abstenu de soutenir littérairement Baudelaire qu'il appelait pourtant son jeune ami et même son cher enfant. C'est là un triple procès, depuis longtemps jugé, clos par une condamnation unanime et auquel Marcel Proust n'apporte pas d'élément nouveau.*

Le chapitre capital est celui où Proust réprouve la méthode de Sainte-Beuve. On sait que, ayant à apprécier l'œuvre d'un auteur, Sainte-Beuve s'appliquait par enquêtes, recherche de témoignages, utilisation de documents à connaître cet auteur aussi complètement qu'il lui serait humainement possible. Origines, éducation, savoir, opinions, sentiments, caractéristiques divers dont la fusion compose une personnalité, il aurait voulu tout savoir de l'homme qui avait produit l'œuvre.

Pour Marcel Proust c'étaient là précautions inutiles et même nuisibles. Considérant l'homme qui écrit un livre comme composé de deux moi *dissociables et opposables l'un à l'autre, il décrète « qu'un livre est le produit d'un autre* moi *que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». — Et qui est le* moi *dont se préoccupait si attentivement Sainte-Beuve.*

Marcel Proust était un grand esprit, d'une nature exceptionnelle; cette conception de l'écrivain est exceptionnelle aussi, mais j'ai le sentiment après lecture de quelques articles récents sur Proust, que les critiques, la plupart d'entre eux, du moins, restent fidèles à la conception et à la méthode de Sainte-Beuve en qui ils reconnaissent leur maître.

(1) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve.* (Éditions Gallimard.)
(2) Maurice ALLEM, *Portrait de Sainte-Beuve.* (Éditions Albin Michel.)

Sainte-Beuve n'a d'ailleurs pas été seulement le critique des Portraits *et des* Lundis. *Il est aussi l'historien et le psychologue de l'admirable* Port-Royal. *S'il a, une seule fois, et par occasion, écrit un roman, il n'a pas prétendu au renom de grand romancier. Il n'a pas été, non plus, un grand poète; il le savait et il en souffrait, mais je ne crois pas que l'on puisse dénier au jeune auteur de* Joseph Delorme *et des* Consolations *le sentiment d'une touchante poésie intime. Cependant, je ne saurais suivre Marcel Proust quand il avance que, dans l'œuvre de Sainte-Beuve les vers sont « ce qu'il y a encore de mieux ». Dans son animosité contre le critique et contre l'homme même, il va jusqu'à écrire, au chapitre sur Baudelaire, qu'avec Sainte-Beuve on est bien des fois tenté de s'écrier : « Quelle vieille bête! » et pis encore : « Quelle vieille canaille! » Mais à la fin presque du même chapitre, il reconnaît que Sainte-Beuve est un de ceux qui, « à cause tout de même », dit-il, de sa merveilleuse intelligence, ont le mieux compris Baudelaire. Ne trouvez-vous pas ce « tout de même » bien savoureux? En tout cas, voici enfin, en matière de critique littéraire, l'intelligence à peu près réhabilitée. Soyons-en reconnaissants à la mémoire de Marcel Proust.*

Faut-il conclure? Et comment? Se déclarer résolument contre ou pour Sainte-Beuve? Ou, plus équitablement, blâmer en l'homme et dans le critique, qu'il fut, ce que nous jugeons blâmable, louer ce que nous estimons louable? C'est affaire d'appréciation personnelle. En telle matière chacun juge selon sa propre nature. Pour moi, l'homme Sainte-Beuve s'effaçant, de plus en plus, le critique Sainte-Beuve est toujours présent et vivant. Je dois reconnaître — oh! vraiment sans parti pris, que tout examiné, tout pesé — à ma balance personnelle, naturellement, — je suis en littérature, et en matière d'histoire littéraire et de critique, pour Sainte-Beuve.

MAURICE ALLEM.

« BÉRÉNICE », DE RACINE ET « LE SONGE DES PRISONNIERS », DE CHRISTOPHER FRY (TRADUCTION MORVAN LEBESQUE). MISE EN SCÈNE DE J.-L. BARRAULT. (THÉATRE MARIGNY.)

On ne saurait trop conseiller à J.-L. Barrault de se méfier : aucun théâtre n'a intérêt à se faire le concurrent de la Comédie-Française. En nous présentant Marie Bell dans *Bérénice,* Barrault n'a fait que consacrer un état de choses : la façon de jouer Racine en honneur depuis le XIXᵉ siècle. Le dialogue de Claudel qu'il publiait dans ses Cahiers, ses propres réflexions sur Racine, la mise en scène qu'il avait faite de *Phèdre* voici onze ans, tout aurait dû l'inciter à délivrer Racine de l'expressionnisme, à confier au vers racinien le soin de tout exprimer. Ayant assisté peu auparavant à une lecture radiophonique de *Bérénice* avec Daniel Ivernel, Sylvia Monfort et Jean Topart, j'avais pu me rendre compte de ce que Valéry avait dit depuis longtemps. Que le vers de Racine possède en lui-même sa signification, qu'il ne sert à rien de le *briser.* L'émotion de l'acteur ou de l'actrice est ici superflue. Il ne s'agit pas de définir un personnage — Bérénice, Phèdre, Hippolyte ou Titus — mais une *poétique.* Le reste nous est donné par surcroît. Barrault et Dacqmine ont compris cela. Mais Marie Bell, après tant d'années passées à la Comédie-Française, ne le peut pas.

L'intérêt porté par toute une nouvelle génération à notre théâtre classique méritait amplement qu'on fît pour Racine ce que Gérard Philipe et Vilar

avaient fait pour Corneille. Je ne puis croire que n'existent pas — Catherine Sellers, par exemple — cette jeune Bérénice et cette jeune Phèdre — Maria Casarès — qui rendraient à Racine son étrangeté, son éloignement dans le temps et, par là, nous le rendraient plus proche — comme l'est de nos oreilles la musique préromantique, que personne n'oserait plus jouer *rubato*.

Du *Songe des Prisonniers*, il y a peu à dire, sinon que le vocabulaire biblique est peu compréhensible pour le spectateur français. Ce que je connais de Christopher Fry par ailleurs me laisse penser qu'il est, au même titre que Jean Anouilh, Ugo Betti, ou Graham Greene, un de ces épigones qui ont profité de la merveilleuse floraison d'une autre génération — Claudel, Pirandello, T.-S. Eliot — et qui ont tenté, non sans réussite, de mettre au goût du grand public ce que d'autres avaient cherché dans la difficulté et l'inquiétude. Une psychologie sommaire et une poésie empruntée suffisent à faire illusion. Tandis qu'on se détourne avec de plus en plus de violence — et personne n'est là, comme du temps du *Cartel* pour répondre par une autre violence — des formes neuves qui empêcheraient le théâtre de retomber dans la pire des confusions.

GUY DUMUR.

LUNDI 17 JANVIER

Livre nouveau : Claude Vigée : La Corne du grand pardon.

CLAUDE VIGÉE : LA CORNE DU GRAND PARDON.

Apparent rari nantes... Parmi eux Claude Vigée mérite sans doute une place que Milosz ne lui eût pas contestée. Si Claude Vigée s'est beaucoup intéressé à Rilke, publiant poèmes et textes inédits du grand poète autrichien qui avait adopté la France et que la France avait adopté, c'est cependant à Milosz qu'il nous fait très souvent penser, et, entre autres poèmes, aux larges rythmes, celui qui a donné son titre au recueil est bien de cette filiation :

Dans le cimetière de montagne aux pierres ovales que couronne la rose gothique
une corne de bélier usée par la pluie des siècles
se détacha d'une tombe sous la caresse ardente de mes doigts
elle se mit à souffler dans le vent du soir qui descendait la hauteur déjà obscure
parmi les longues herbes sauvages de l'été où percent la viorne
le trèfle bleu et le coquelicot
la corne de bélier chanta dans la montagne...

Chant quelque peu messianique. Claude Vigée a d'ailleurs traduit Yvan Goll. Mais ces versets suffisent pour montrer que le poète garde toujours contact avec le sol, la terre où fleurissent des fleurs appelées par leur nom, comme les oiseaux, et il en est presque toujours ainsi : que *les fougères courbent sous le vent leurs têtes frisées d'antilopes endormies*, que *les linottes pépient sous la pluie* ou que *les bois de Vermont soient pleins de sélaginelles*.

Voilà certes, qui nous lie sensiblement à une poésie dont le message hanté de nostalgies rejoint souvent aussi celui de Walt Whitman. On voit que l'homme a toujours besoin d'images pour entrer dans le

jeu des idées, surtout lorsqu'on est las de cet art abstrait où se dérobe tant d'impuissance.

(Éditions Seghers.) JEAN LEBRAU.

PRÉSENTATION DE « PYGMALION » DE BERNARD SHAW (THÉATRE DES BOUFFES PARISIENS).

Bernard Shaw est décidément en grande faveur près de nos directeurs. Au théâtre Gramont *le Héros et le Soldat*, *Pygmalion* aux Bouffes, bientôt à la Comédie-Française *la Profession de Mme Warren.*

On sait comment Shaw a utilisé le mythe antique. Il ne s'agit pas dans sa pièce d'un sculpteur dont la statue prend vie, mais d'un spécialiste, un maniaque, de la phonétique. Il parie de transformer une pauvre fille qui vend de petits bouquets aux passants en une femme du monde accomplie qui brillera dans les salons les plus snobs. Pari gagné ! Et pourtant il y avait à faire ! Il a fallu décrasser la bouquetière, l'habiller, lui apprendre à marcher, à se tenir et surtout la débarrasser de son horrible accent faubourien et corriger son vocabulaire limoneux. Par chance elle est fort douée et ses progrès sont rapides. Ce que n'avait pas prévu le phonéticien, c'est que les sentiments de son élève évolueraient en même temps que son langage. Et comme dans la fable elle tombe dans les bras de celui qui l'a modelée. A la dernière réplique. Dieu sait pourtant s'il lui a fallu subir des avanies avant d'en arriver là !

Car le spécialiste de la phonétique, qui se fait fort de reconnaître à son seul accent à quel comté de Grande-Bretagne ou même à quel quartier de Londres appartient un individu, ne ressemble pas du tout au charmant professeur de belles manières de *l'École des Cocottes* qui enseignait aux « demoiselles de perdition » les rudiments de la conversation mondaine avec gestes et attitudes assortis. Celui-ci est un despote. Il tyrannise la malheureuse dont il a entrepris le dressage (car peut-on parler d'éducation?). Il est grossier, brutal. Comment se fait-il, direz-vous, que la jeune femme s'éprenne d'un pareil mufle. Le cœur a ses raisons, l'auteur aussi. Et puisque la pièce s'appelle *Pygmalion*, il fallait bien que le sculpteur épousât la statue.

Ce Higgins, enfant gâté, mal élevé, dit sa mère, une très grande et charmante « lady », cruel aussi quand sa passion de spécialiste et son amour-propre sont en jeu, on le voit plein de morgue, hautain, sarcastique, glacé ! M. Jean Marais explose, rugit, jure avec une véhémence qui, pour un public français, atténue certainement l'antipathie inspirée par le personnage. Faut-il supposer que la version nouvelle de la pièce qui fait hardiment parler l'argot actuel en 1912 contribue à ce déplacement?

Décorateur, metteur en scène, costumier, Jean Marais mérite beaucoup de compliments. Quant à Jeanne Moreau, elle a accompli une performance sensationnelle qu'il faut avoir vue.

ROGER DARDENNE.

RENCONTRE AVEC JEAN MARAIS, AUX BOUFFES PARISIENS.

La représentation de *Pygmalion* est finie depuis longtemps ; les dernières chasseresses d'autographes ont battu en retraite, serrant sur leur cœur une dédicace dont l'encre n'est pas encore sèche. A quoi rêvent les jeunes filles?

Jean Marais est assis devant la table de maquillage de son étroite loge.

Tout à l'heure le photographe viendra une fois de plus fixer ses traits ; nouveau rôle, nouveau visage, celui du professeur Higgins.

— *Le théâtre doit être constant renouvellement. Il importe d'errer ici et là, même si un genre semble avoir fixé tous les suffrages. Quand nous avons décidé de baisser le rideau sur* la Machine infernale, *cette pièce aurait pu connaître encore des mois de succès. En contre-coup, il m'a semblé intéressant de monter une pièce de Bernard Shaw...*

Il sourit, et ce sourire est franc, ouvert ; aucune trace d'affectation, mais une droiture et une fidélité à la vie créatrice.

— *Je me contente de faire ce que j'aime tour à tour. Je ne défends aucune esthétique, je ne veux être prisonnier d'aucune formule. Pourquoi créer des tabous? Je suis directeur artistique de ce théâtre. Si je choisis une pièce qui déplaît au directeur, je peux néanmoins la créer, en prenant les frais à ma charge. Et j'aime miser sur un auteur qui a pour moi un prix; la belle partie de nos tentatives est celle qui est voulue.*

Des photos, des lettres sont encastrées dans la rainure de la glace. Des violettes chétives se recroquevillent dans un verre. Jean Marais poursuit :

— *Je ne crois pas au seul pouvoir du comédien; il lui faut une bonne pièce qui le porte. J'aimerais monter une pièce de jeune. Pourtant, il y a deux défauts sur lesquels j'ai l'œil : la vulgarité et la facilité. Le choix d'un texte est question d'intuition. A la lecture, un contact doit se produire entre le comédien et l'auteur. Cette communion est plus valable que toutes les théories. « Faire une pièce comme ci, comme ça. » Il faudrait peut-être plus de confiance entre les auteurs dramatiques et leurs interprètes. Nous ne sommes pas condamnés à jouer éternellement des œuvres qui sont du côté de l'ombre.*

— *Accepteriez-vous de donner sa chance à un jeune auteur?*

— *Cette même chance me fut donnée jadis, et je ne l'ai pas oublié. Je demeure toujours profondément reconnaissant à celui qui a eu confiance et m'a fait confiance. La vie serait peut-être bien aidée s'il y avait dans le monde plus de générosité.*

Malgré ce qu'il appelle *sa chance insolente*, Marais continue de chercher ; il garde le goût de la découverte et une grande humilité en face de ses rôles.

René Willy

MARDI 18 JANVIER

Livre nouveau. — Relation de captivité de la sœur Saint-Jean Arnauld d'Andilly, présentée par Louis Cognet.

RELATION DE CAPTIVITÉ D'ANGÉLIQUE DE SAINT-JEAN ARNAULD D'ANDILLY.

C'est sans aucun heurt qu'on passe de *Port-Royal*, pièce récente de Montherlant, à la *Relation de captivité d'Angélique de Saint-Jean*, relation qui fut écrite en novembre 1665. Événements, esprit, langage, tout se raccorde parfaitement, de l'un à l'autre de ces ouvrages que séparent pourtant trois siècles tumultueux. La tragédie et le récit appartiennent sans contredit au même univers mental; et rien, mieux que cette parenté intellectuelle et morale, ne montre le respect extraordinaire avec lequel l'auteur de *la Reine morte* sut aborder l'un des

sujets les plus difficiles qu'on puisse trouver dans l'histoire des idées. Que l'on songe aux équivoques et aux malentendus successifs qui se sont accumulés depuis dix générations sur une dispute où, dès le début, l'on sentait quelque chose de foncièrement insoluble, d'essentiellement irréductible. Il a fallu à Montherlant une autorité sans égale pour passer outre à toutes les interprétations port-royalistes, et pour découvrir dans cette longue et pénible aventure les quelques mouvements d'âme qui, au moment voulu, en captaient le suc.

L'habile écrivain fut aidé en l'occurrence par une pente de son tempérament, qui le porte volontiers vers les rétifs, vers les intransigeants. Comme presque tous les héros de ses livres, la sœur Angélique de la pièce saisit la première occasion de s'opposer et de se retrancher. Toute l'œuvre montherlantienne peut se ramener à une *méthode pour dire non* : non à l'amour dans *le Songe*, non au « progrès » dans *les Célibataires*, non au mariage dans *les Jeunes Filles*, non à la paternité dans *Fils de personne*, non au patriotisme conventionnel dans *l'Équinoxe de septembre* et *le Solstice de juin*, non à l'ambition vulgaire dans *le Maître de Santiago*, non à l'obéissance facile dans *Port-Royal*. Quant aux dispositions qui déterminent ce refus quasi universel — lequel ne mène pas à la passivité, mais à l'opposition personnelle et permanente, mais à je ne sais quel individualisme insaisissable, où il n'y a de vulnérable que le plaisir, — elles sont de deux sortes. On peut y voir soit une exigence de l'orgueil, orgueil justifié par le soin qui l'attache à telle conception très pure et très forte de l'homme, soit aussi à un fond de maussaderie et d'ironie, qui fait que ces êtres si divers, et que le romancier ou le dramaturge qui les a conçus, ne se sentiront jamais à l'aise que dans une situation isolée et exposée.

En se laissant porter par sa nature, Montherlant a éclairé du même coup celle de son héroïne. Jusqu'à présent, Angélique Arnauld demeurait une énigme. La *Relation de captivité* le prouve : sur le terrain dogmatique, la signature qu'on exigeait des religieuses de Port-Royal ne les contraignait en rien. Elles n'avaient pas d'inclinations particulières pour les audaces doctrinales attribuées à Jansénius; elles les avaient réprouvées expressément sans hésitation. Mais ni Angélique, ni ses sœurs ne voulaient souscrire à une condamnation qui rejaillissait sur leurs « messieurs ». Elles refusaient de renforcer l'opinion d'après laquelle ces personnages sans titre, sans autorité officielle — mais elles leur devaient un enseignement dont elles tiraient le sentiment d'avoir découvert une certaine pureté de la croyance et de la dévotion — auraient été tenus pour hérétiques. D'une manière, c'est par fidélité personnelle à quelques *hommes* que ces filles au cœur violent se mirent à dos l'énorme Église catholique, à une époque où celle-ci s'accordait étroitement avec un État monolithique. Le drame de Port-Royal fut un drame d'amour. D'amour « en Dieu », bien entendu.

Il se fait que les objets de cette prédilection éperdue (dont la *qualité* exceptionnelle se manifeste en ceci qu'il est très rarement question des « messieurs » dans la *Relation*, comme dans la pièce de Montherlant : même les persécuteurs respectaient cette pudeur) avaient pris sur la religion une attitude proprement épouvantable, d'une telle dureté que

Pascal lui-même, si intrépide dans l'expression de ces sentiments-là, n'a pas osé tirer toutes les conséquences de la prédestination, de l'arbitraire divin, du petit nombre des élus; comme effrayés eux-mêmes, ni Saint-Cyran ni les Arnauld ne vont jusqu'à décrire dans son ensemble le spectacle atroce de l'humanité sur quoi pleuvent les grâces inutiles; et l'enfer la tire à lui d'un geste machinal, comme le mitron qui enfourne sa fournée. Les messieurs n'avaient pas le choix. Telle était sans doute la façon dont il convenait alors d'être chrétien, pour échapper aux abbés parfumés, aux confesseurs promenant leur manche large, aux casuistes distribuant les permis de meurtre sans péché, aux cardinaux adolescents; à toute la frivolité de l'âge classique, dans lequel l'Évangile s'était perdu. Pour retrouver le contact du Christ « doux et humble de cœur », il fallait être un peu cruel, et se protéger par des abimes de damnation.

Enfin il y avait ce besoin de séparation et d'irréconciliation qui appartient aux êtres fiers, lesquels ne prennent pas leur parti du ronron social. Si, à l'origine de toute communauté humaine, il y eut un contrat tacite, comme le veut Rousseau, on distinguera la race de ceux qui tirent de ce contrat joie et bénéfice, et la race de ceux qui le considèrent comme une nécessité plus ou moins dégradante. Toutes les générations comprennent des individus qui ne se consolent pas de ne pouvoir créer eux-mêmes leur loi. Si le pape et l'archevêque eussent négligé d'exiger un accord sur le fait, outre l'accord sur le principe, ou même si l'*Augustinus* n'eût jamais existé, Port-Royal se serait *opposé* de quelque autre façon. Il voulait être persécuté; au fond il était heureux de l'être : cela se sent à chaque page du récit que fait Sœur Angélique de Saint-Jean.

Dans sa prison — où une contrainte de fer s'enveloppe d'une si inquiétante onction monastique — la recluse souffre et jouit de sa souffrance. Elle est humble comme il faut, mais elle participe d'une excellence dont même les gros yeux des Annonciades, et les messages courroucés de Péréfixe, et tout ce tapage fait autour de douze nonnes récalcitrantes, secouant doucement la tête chacune de son côté, sont pour elle autant de gages. Elle exprime cela merveilleusement, dans une langue qui montre qu'au temps de Molière et de Racine le naturel et le grand style, c'était la même chose.

En face de ce visage fermé, qui prête de si raisonnables reflets à des furies et à des folies — prises de haut, ressenties noblement — il ne faut pas placer un archevêque borné, un pape lointain, des jésuites aux consignes courtes, quelques incompréhensions et quelques haines. Le roi, le roi seul... Et, dans l'esprit du roi, le souvenir de deux siècles sanglants, dont une étincelle pouvait ranimer les incendies et les bûchers. De Port-Royal serait sortie *certainement* une nouvelle guerre de religion. Voilà ce qu'il faut se dire, dans les ruines sauvagement nivelées de l'austère abbaye; et à la Salle Luxembourg, en écoutant les dignes plaintes des vierges blessées dans leur plus profonde ferveur : et en lisant la *Relation de captivité*, œuvre d'orgueil, d'amour et de patience; de quoi il ressort que les royaumes se mènent avec les moyens exactement inverses de ceux qui portent à leur extrémité les plus grandes âmes.

(Éditions Gallimard.) WALTER ORLANDO.

Il est de tradition dans les diverses confessions chrétiennes de consacrer la semaine du 18 au 25 janvier à la prière pour l'unité de l'Église. Divers travaux apportent une information partielle ou synthétique sur le problème de l'œcuménisme, c'est-à-dire de l'unité des chrétiens, travaux qui sont analysés ici par le R. P. Hamman.

Paul Couturier, apôtre de l'unité (1). *Témoignages.*

— *Frêle silhouette effacée dans les plis d'une modeste pèlerine, profil immobile et recueilli avec cette dignité, j'allais dire cette majesté qui était, sur ses traits et dans tout son maintien, le rayonnement de Dieu* — tel est le portrait qu'esquisse le P. Villain, et qui accueille le lecteur comme une statue de portail, sur le seuil du sanctuaire. Il a fallu que l'abbé Couturier rende son âme à Dieu, pour que soit connu par le grand public l'extraordinaire figure de ce prêtre lyonnais, qui aura exercé une influence sans pareille sur les chrétientés répandues à travers le monde.

Avec le respect que l'on porte à un dépôt sacré, le P. Villain a recueilli dans ce court volume les témoignages les plus divers qui attestent de l'action silencieuse, mais efficace de l'abbé Couturier. Vous y trouverez le cardinal Gerlier à côté du patriarche Maximos IV, le pasteur suédois Rosendal avec le professeur russe Kovalevsky, le pasteur Schutz tout prês de Mgr Chevrot.

L'abbé Couturier a recueilli le testament du cardinal Mercier : *Pour s'unir il faut s'aimer, pour s'aimer il faut se connaître, pour se connaître il faut aller à la rencontre l'un de l'autre.* Ce prophète de la réconciliation était doué d'un accueil tel qu'il suffisait de l'avoir rencontré une seule fois pour ne plus jamais l'oublier. Son message demeure d'une criante actualité.

A History of the Ecumenical Movement (1) (1517-1948).

Les lecteurs qui lisent l'anglais trouveront l'histoire du mouvement œcuménique dans l'énorme ouvrage de 800 pages, qu'il faudra quelque jour mettre entre les mains des lecteurs français, dans une version adaptée et peut-être écourtée.

La présente histoire ne commence qu'avec la Réforme ; puis donne une vision panoramique des efforts réalisés depuis, à travers les diverses chrétientés du monde.

Les temps modernes sont étudiés avec ampleur. Devant nos yeux se déroule le film des diverses entreprises œcuméniques, comme aussi les principales manifestations auxquelles elles ont donné lieu. Un des principaux ouvriers du travail. Visser' Hooft, fournit enfin le bilan du conseil universel des églises, dont le comité permanent se trouve à Genève. Le livre est une mine d'informations.

L'Église et les Églises. Neuf siècles de séparation entre l'Orient et l'Occident (2) (1054-1954).

L'année 1054 évoque le neuvième centenaire du schisme qui divisa l'Orient et l'Occident chrétien. Cette cassure est la plus forte, son souvenir le plus amer. Aussi le prieuré de Chevetogne, fondé pour travailler à l'union des Églises, a-t-il pris l'initiative pour les quatre-vingts ans de son fondateur dom Beauduin et l'un des principaux pionniers de la cause, de publier deux vo-

(1) Éd. Em. Vitte, Lyon.
(1) S. P. S. K. Londres.
(2) Irenikon, Chevetogne (Belgique).

lumes pour confronter les points de vue des historiens et des théologiens unionistes des diverses confessions chrétiennes.

Le premier volume présente d'abord le bilan du schisme d'Orient, en en recherchant les causes et les remèdes (Y. Congar). Mgr Cerfaux examine avec dom Dupont la question du schisme et de l'unité, à la lumière de la théologie biblique. Leur remarquable enquête est poursuivie par une investigation dans la pensée patri tique.

Les deux autres parties sont d'allures plus historiques et retracent relations et démêlés, dans les anciennes métropoles d'Alexandrie, de Rome et de Constantinople ; les premiers conciles et les schismes qui, dès le IVe siècle, déchirèrent la chrétienté. L'ouvrage s'achève sur l'étude de Byzance, son autonomie, son importance, sa rupture et son existence « schismatique ».

Cet aperçu schématique, s'il ne donne qu'une idée imparfaite de ce premier volume, permet d'en peser la richesse d'information et la nouveauté de la méthode.

A la rencontre du Protestantisme (1).

Parmi toutes les contributions consacrées au problème de l'unité, c'est là une des études les plus solides, les plus positives. C'est un condensé de l'histoire, des problèmes soulevés par les dialogues entre catholiques et protestants, comme aussi des résultats déjà acquis. L'auteur ramène à six les facteurs qui ont favorisé l'œcuménisme catholique : le renouveau théologique, le retour à la Bible, la renaissance liturgique, l'accès des laïcs aux responsabilités, enfin, après la dernière guerre, l'immense volonté de paix comme la menace immédiate et permanente d'une dictature athée. Le P. Tavard remarque avec beaucoup de justesse, l'importance de la théologie bonaventurienne pour le dialogue avec la théologie luthérienne. Cette remarque — comme le reste du livre — manifeste que ce livre est né de la vie, de l'expérience. de la charité qui rend efficace la vérité.

A. Hamman.

Ajoutons à ces notes du R. P. Hamman un compte rendu sur l'ouvrage *Catholiques - Protestants, frères pourtant* (2), où le dialogue de l'Église et du protestantisme est présenté sous forme de lettres ouvertes entre le chanoine Christiani et le pasteur Rilliet.

Priés de définir, en les circonscrivant, les points de doctrine qui séparent catholiques et protestants, le chanoine Christiani, ancien professeur à l'Institut catholique de Lyon, et le pasteur Rilliet, originaire de la Suisse romande, échangent un certain nombre de lettres plus que courtoises, dans lesquelles tout le débat est repris depuis les commencements. Attaques et contre-attaques ne laissent point de se succéder, mais de telle sorte qu'aucun des adversaires ne se départit d'un grand désir de concorde. Après l'évocation du schisme, de ses causes, de ses circonstances, le pasteur Rilliet définit les principes du protestantisme ; à la liberté absolue le chanoine Christiani oppose le concept de vérité révélée. Et tandis que les questions relatives au culte des saints, au nombre des sacrements, au purgatoire, et à la transsubtantiation maintiennent les correspondants sur leurs positions de frères

(1) Éd. du Centurion, Paris.
(2) Éd. Fayard. Bibliothèque Ecclesia.

séparés, il en est qui favorisent des élans, des méditations et des médiations où l'on ne saurait reconnaître qui des deux parle. De toute évidence, la technique adoptée pour rendre vivante une discussion qui touche à des points de doctrine assez arides, donne au livre un rythme sans cesse nourri de ses propres rebondissements. Et si le lecteur a parfois l'impression que rien n'a été gagné de part et d'autre et que les positions cependant ne sont pas nettes, c'est que les deux champions, soucieux de ne point trop s'aheurter, et heureux de s'être entendus par ailleurs, ont le bon goût de passer outre.

SIMONNE JACQUEMARD.

MERCREDI 19 JANVIER

Livres nouveaux. — Alexandre Arnoux : Bilan provisoire. — Edmund Husserl : La philosophie comme science rigourse.

ALEXANDRE ARNOUX : BILAN PROVISOIRE.

Rien de plus difficile que d'essayer de classer ce livre.

Mémoires? Arnoux évoque Chateaubriand dès les premières pages. Mais il a du vicomte ni la fidélité austère ni la lucidité triste. On pense aussi à Stefan Zweig, avec cette différence qu'un membre de l'Académie Goncourt n'a pu être un homme traqué de pays à pays.

Étude sociologique? Mais Arnoux se défend d'être un spécialiste en quoi que ce soit et se tait dès qu'il devrait être affirmatif. Il ne s'agit, dit-il, que de *mon infime aventure personnelle.*

Somme toute, cet essai pourrait se définir de la manière suivante : regard introspectif d'un homme qui toute sa vie a eu le regard tourné vers l'extérieur.

De cette équivoque fondamentale, cette œuvre tire toute son originalité.

Badaud éclairé, Arnoux note que le crottin a disparu de nos routes, où s'étale aujourd'hui l'arc-en-ciel des flaques d'essence, que les sonatines de Clementi, jouées par nos voisines de quartier, ont été tuées par la radio. Une radio, d'ailleurs, dont la voix vibrante et concrète remplace presque dans chaque famille l'abstraction muette des livres. Il remarque aussi que la femme, privée de la fontaine du village par l'invention des robinets, a retrouvé l'occasion de bavarder par le moyen du téléphone. Il écrit en passant que les équations algébriques, que nous vénérons tant, sont un argot. Bref, son esprit délié ne cesse de découvrir partout des correspondances et des compensations. Arnoux assure ainsi la continuité de la vie.

Mais tourné comme nous disions vers l'extérieur, il n'est pas sans se rendre compte que les petits travaux de ravaudage auxquels il se livre n'ont pas grande importance dans le monde d'aujourd'hui : autant parler de toiles d'araignée tissées entre des arbres qui poussent. Les inventions vont leur train, et non pas d'un mouvement continu, mais par brusques sauts, ruptures successives et de plus en plus rapprochées. On peut craindre qu'à un moment donné la courbe ascensionnelle de l'évolution humaine ne passe tout à coup *de plus l'infini*

à moins l'infini. Chose plus grave, les machines, la vitesse imposent leur rythme à l'esprit, bouleversent nos structures mentales. Nous nous mettons à penser par à-coups, en fonction de la technique en retard sur elle ou, par une extraordinaire alliance explosive, en avance. La bombe atomique, par exemple, est née d'une hypothèse intellectuelle et, comme le faisait remarquer dernièrement Aneurin Bevan, fait accomplir peut-être un pas de géant à l'idée morale de la paix.

De considérations de ce genre, Arnoux ne tire pas des vues classiques sur la science et je ne sais quelle attitude antiscientifique. Il reconnaît simplement que l'esprit quel qu'il soit est entraîné dans un mouvement dont il n'est pas le maître, contraint de sauter d'une irréductibilité à l'autre, ainsi que l'état politique et social de la société (reflet lui-même d'un éclatement plus profond du temps), nous y pousse. Il se voit entonnant avec beaucoup de ses collègues le chant inutile et passionné du poète qui rythme et encourage l'effort des techniciens. Il est tout près de s'engager, louant ou exécrant, extrapolant et divaguant... Mais il s'arrête toujours à temps.

Cette modestie, cette prudence, ce refus du discontinu et du fulgurant dans le discours, ce parti pris de conversation et non de discussion dans l'analyse de notre époque est peut-être ce qui caractérise le mieux Arnoux.

Certes, cette attitude nous agace dans ce que nous avons de jeune et de combatif. Il faut reconnaître aussi qu'Arnoux, s'il sait très bien condamner ce qu'il y a d'hypocrite, d'artificiel et de malsain dans l'érotisme 1900, met moins de perspicacité à stigmatiser les mêmes défauts — charmes désuets, sous-entendus et suggestions — d'une certaine manière de penser qui appartient à une même époque. Ne raisonnons-nous pas d'une manière *nue* et *brutale* comme nous jouons *brutalement* entre garçons et filles?

Mais il faut avouer aussi que cette circonspection n'est pas nécessairement une forme de conservatisme et de timidité. Parler de notre siècle en un autre langage que celui exigé par notre âge, est une preuve d'indépendance : juger sans être dupe. Ne pas se jeter tête baissée dans l'Apocalypse, mais regarder le passé, c'est peut-être s'assurer mieux de l'avenir. Se méfier des conclusions hâtives, se montrer sceptique, c'est garder une foi cachée, réserver sa confiance. *Seule l'erreur est simple, d'où sa faveur.*

Il y a chez Arnoux un partisan de la méthode expérimentale, un amoureux respectueux de la nature, au sens XVIII[e] siècle de ce terme, isolé aujourd'hui dans un monde enivré de théories (d'ailleurs exactes), mais jusqu'à quand? On ajoutera qu'il aurait pu aussi appuyer ses convictions sur d'autres sciences que la physique, moins spectaculairement révolutionnaires et d'un cheminement plus tortueux et humble.

Toutes proportions gardées, on pourrait dire, en conclusion, que l'homme à qui Arnoux ressemble le plus est Montaigne. Étrange mélange de repliement sur soi et de liberté d'esprit, de bavardage et de lucidité à deux époques identiquement cahotiques et partisanes. *Les autres forment l'homme, je le récite.* Cette définition lui va bien. Savoir si elle est progressiste ou pas?

(Éditions Albin Michel.) GEORGES PIROUÉ.

EDMUND HUSSERL : LA PHILOSOPHIE COMME SCIENCE RIGOUREUSE.

On ne songerait pas à commenter en quelques lignes un ouvrage de Husserl. Il ne serait pas plus utile d'insister, par quelques lieux communs, sur l'importance de sa philosophie, soit en elle-même, soit par l'influence, si curieusement diverse, qu'elle a exercée sur la pensée contemporaine.

Mais on peut — et on doit — signaler la traduction française, due à M. Quentin Lauer, d'un essai du célèbre philosophe : *la Philosophie comme science rigoureuse*. Cet essai est une des premières œuvres de Husserl; elle est destinée, au-delà du petit cercle des philosophes « professionnels », à un large public d' « honnêtes hommes ». C'est une introduction générale à la phénoménologie. Les travaux postérieurs de Husserl apporteront des modifications de détail, corrigeront même des points importants. Mais les positions fondamentales de Husserl sont exposées dans ce livre avec une grande netteté.

D'abord la conception de sa philosophie, que le titre même affirme et qu'expliquent les premières pages de l'ouvrage : depuis ses origines la philosophie a toujours prétendu être une science rigoureuse; cette prétention n'a jamais été justifiée; il convient d'édifier une philosophie qui soit vraiment une science. Pour cela la phénoménologie doit être la recherche d'une connaissance de l'être absolument vraie. Aussi, Husserl proteste contre une époque qui regarde la phénoménologie comme une désignation de disciplines spéciales, de travaux de détail, au lieu de la regarder comme la science fondamentale et systématique de la philosophie, la porte d'entrée dans la métaphysique authentique de la nature, de l'esprit, des idées.

La traduction de M. Lauer est excellente. Son introduction et ses notes, très riches, se réfèrent sans cesse aux autres ouvrages de Husserl en expliquent clairement les textes et les mots difficiles; voilà un modèle de l'édition commentée et cela fait, de ce livre, selon le vœu du présentateur, une clef pour pénétrer dans la philosophie de Edmund Husserl.

(Éditions Presses universitaires.) ROBERT AMADOU.

JEUDI 20 JANVIER

Livre nouveau. — Les Mémoires de Marchand. Tome II. — Sainte-Hélène.

LES MÉMOIRES DE MARCHAND. — TOME II. — SAINTE-HÉLÈNE.

L'Empereur avait trop combattu les Anglais pour les connaître bien. Sinon, serait-il venu, « tel Thémistocle, s'asseoir librement au foyer du plus généreux de ses ennemis » et se prendre naïvement au piège d'un gouvernement plus soucieux de réalisme politique que de grandeur antique?

Dès les premières pages, le fidèle Marchand met sous nos yeux, d'une plume incertaine, la scène étonnante où, venant de s'entendre

notifier la décision de sa déportation à Sainte-Hélène, Napoléon à bord du *Bellérophon* s'allonge, déshabillé sur son lit derrière ses rideaux tirés pour méditer, en se faisant lire Plutarque, sur ce qui sera meilleur pour sa gloire, de son suicide ou de son acceptation : « ... Après une demi-heure de lecture terminée par la mort de Caton, l'Empereur sortit de dessous ses rideaux et passa calmement sa robe de chambre. »

Le choix était fait, mais les illusions demeuraient. Jamais cette grande âme — dont on ne saura jamais si la grandeur lui fut innée ou dictée par l'orgueil de son destin — ne prendra son parti de la pusillanimité dont sa détention fut entourée. Tout a été dit sur la façon dont le conquérant vaincu consacra les cinq dernières années de sa vie à parfaire sa légende, mais beaucoup restait à apprendre sur l'homme désharnaché, l'envers de la médaille, le père éloigné, l'homme d'affaires, l'amant clandestin de l'épouse du grand maréchal, ses souffrances, sa dignité intime, son entêtement à se mal soigner, sa crainte de Dieu.

Cette mise à nu d'un des personnages les plus parés de l'Histoire, c'est à son valet de chambre que nous la devons, dont la candeur, l'émotion et le souci d'ignorer ce qui ne le regarde pas, obtiennent des résultats certainement plus probants que ne l'auraient fait l'homme de science le plus froid. Tout est mis sur le même plan, pesé avec le même respect : une dernière volonté, l'arrangement d'une tenture, la petite guerre avec Hudson Lowe, la maladie d'un cheval, un courrier secret d'Europe, une précision sur la campagne d'Égypte.

Ainsi, par cette minute scrupuleuse se trouvent résolues la plupart des controverses nées des témoignages divergents publiés jusqu'ici. Les historiens y trouveront leur compte; mais leur contentement ne sera total que lorsque les archives anglaises s'ouvriront, et pourquoi ne s'ouvriraient-elles pas aux chercheurs français? Le réalisme politique n'aurait-il pas toujours bonne conscience et faudra-t-il attendre, comme Jeanne d'Arc, quatre cents ans?

Paradoxalement, la vraie légende, la vraie leçon s'édifie hors des limites voulues par le petit complot des historiographes officiels de Sainte-Hélène. Napoléon pouvait bien ordonner par testament que le duc d'Istrie épouserait la fille de Duroc, il ne lui appartenait pas plus qu'à Las Cases, Montholon ou Bertrand de ciseler sa statue pour la postérité. Le bon Marchand, avec ses maladresses, a fait mieux pour la grandeur de son maître. Il l'a restitué comparable à nous, et nous prenons mieux sa mesure.

(Éditions Plon.) SERGE DUMARTIN.

SAMEDI 22 JANVIER

Livre nouveau. — Édouard Peisson : Le Sel de la mer.

ÉDOUARD PEISSON : LE SEL DE LA MER.

Je suis ici pour une affaire tellement grave, je suis le capitaine d'un navire perdu, dit le commandant *Goode.*

Trois mois auparavant, en plein Atlantique Nord, il s'est dérouté pour se porter au secours d'un cargo en perdition. Il y a perdu son propre navire, une partie de l'équipage, et des centaines d'émigrants.

Pendant trois mois il attend de comparaître devant une commission d'enquête; le sel de la mer a creusé, nettoyé sa plaie; il a revécu mille fois l'enfer du naufrage, mais aussi ses débuts dans le métier de marin, et ses peurs d'adolescent devant les éléments, les hommes, les tempêtes nocturnes. Quand on a appris à ne plus craindre la mer, on sait être responsable de son navire, et c'est prêt à se défendre qu'il va devant ses juges.

Enfermé entre quatre murs, un vieux capitaine au long cours expose les faits, les témoignages des survivants et sauveteurs, *Goode* les confirme ou les discute. L'enquête reconstitue lentement le dernier voyage du *Canope* dans toute sa violence, tous ses détails racontés par le truchement d'un dialogue rigoureux. Chaque réplique découvre un instant de l'aventure du *Canope*, et fait partager au lecteur l'étonnement, l'exaspération de *Goode*, accusé qui n'a pas à se défendre (même le déroutement n'est pas retenu contre lui : pour un marin, un appel de détresse, c'est sacré), ainsi que la tristesse cachée de l'enquêteur obligé d'acculer cet homme, qui a navigué vingt ans sans un blâme, à reconnaître son erreur.

Goode a manqué de *sens marin*, là est la faute. Mis en fuite quelques heures plus tôt, le navire était sauvé, les experts l'ont reconnu. Que la mer réclame de ses élus un sens spécial, n'est-ce pas aussi son sel? Une rupture dans la force des choses, et c'est la catastrophe. Pour l'histoire du *Canope*, c'est cela qui est important.

Pendant trois mois, *Goode* a cherché dans la solitude les raisons et responsabilités du naufrage (cette solitude, ces responsabilités sont aussi les nôtres : retarder le voyage pour réparer le plancher aurait coûté cher à la compagnie de navigation : huit cents émigrants à nourrir !) il est pourtant passé à côté de la vérité. Lorsque ses enquêteurs la lui découvrent, il se refuse à ouvrir les yeux, *parce que les ouvrir, ce serait terrible.*

Tel est le nœud du drame : *Goode*, ce capitaine intègre, s'est trompé pour liquider le poids du passé. Il a fait de centaines d'humains les victimes d'une affirmation de soi inconsciente et insolente.

Pourquoi est-ce moi, Goode, qui suis ainsi frappé? demande-t-il à la dernière ligne.

Peut-être pour servir d'exemple : en choisissant le métier où l'on n'a pas le droit de se tromper, pas même sur soi-même, il a choisi d'incarner les plus grandes chances de l'homme. Maintenant qu'il sait pourquoi son navire a coulé, pourquoi il a fait des victimes, il ouvre la voie de la conscience aux multiples naufrageurs d'âmes qui se refusent à ouvrir les yeux *parce que ce serait terrible* — pour eux.

Si les victimes restent dans l'ignorance, que ces naufrageurs se souviennent : même à huis clos, des enquêteurs qui connaissent la mer veillent malgré vents et marées aux mouvements de l'océan, sur quoi s'affirme l'habileté de l'homme.

(Éditions Bernard Grasset.) NADINE LEFÉBURE.

SAMEDI 22 JANVIER

RENCONTRE AVEC HAN SUYIN, AUTEUR DE « MULTIPLE SPLENDEUR ».

Un visage presque triangulaire, aux pommettes hautes, de longs yeux, un teint d'ambre sombre, un corps menu, dans une robe de soie rouge, Han Suyin est une incarnation de l'Eurasienne : son père était Chinois, sa mère Belge.

Mais elle se veut Asiatique. On ne peut être à la fois un Oriental et un Occidental. Il faut choisir entre les deux, *dit Marc, le héros de* Multiple Splendeur. *Han Suyin a choisi et veut être seulement Chinoise.*

Mes deux romans sont à peu près autobiographiques. C'est une amie, missionnaire américaine qui dirigeait la petite maternité où je travaillais comme sage-femme, qui me donna l'idée d'écrire mon premier livre *Destination Tchougking*, en partant de notes journalières que je destinais à des amis restés en Angleterre. J'ai achevé mes études de médecine en Grande-Bretagne et mon premier roman y parut en 1942, sous un pseudonyme, car mon mari était membre du corps diplomatique, où la carrière d'écrivain est jugée moralement pernicieuse... Je n'ai pu demeurer longtemps éloignée de mon pays. En Chine, j'ai rencontré celui que je nomme Marc, dans *Multiple Splendeur*. Il était correspondant de guerre. Je l'épousai. Il fut tué sur le front de Corée. J'ai écrit ce roman à la mémoire de notre amour, comme il me l'avait demandé...

Pourtant je n'aime pas parler de moi. Ma vie est maintenant tout entière orientée vers le dévouement, au service de la misère de mes frères. Mais je ne peux me dégager des expériences que j'ai vécues qu'en les communiquant. Peut-être mes livres aideront-ils à la compréhension mutuelle de nos deux races? Sans doute mon expérience m'est purement personnelle et je n'entends pas définir dans mes livres ce qu'on devrait penser. Cependant, un problème semblable à celui qu'expose Malraux dans *la Condition humaine* s'est posé à moi. Mais j'étais Asiatique, et femme : la solution que j'y ai apportée est différente. Je crois que l'individualisme peut et doit exister dans n'importe quel système politique. L'esprit humain est à la recherche d'harmonieuses synthèses. D'ailleurs, la vérité n'est-elle pas avant tout un partage? L'Asie se cherche en ce moment, essaie de retrouver son passé. Entre nous et l'Europe, il y a un antagonisme spirituel, mais il n'implique pas la haine. L'Asie peut apprendre beaucoup à l'Occident et de son côté, elle a besoin de beaucoup d'assistance, mais ce ne sera jamais une raison pour elle de vendre son âme...

R. W.

DIMANCHE 23 JANVIER

PRÉSENTATION DE « MACBETH » DE SHAKESPEARE. TRADUCTION JEAN CURTIS. MISE EN SCÈNE : JEAN VILAR (T. N. P.)

Je n'ai pas grand-chose à ajouter à mon article paru l'été dernier. Traduction insuffisante. Costumes trop bariolés. Mise en scène à bien des moments désordonnée. Un progrès sur Avignon : la suppression presque totale des passages enregistrés qui nous donnaient la version cinématographiques de *Macbeth*. En régression sur Avignon : les éléments décoratifs (portails rouges,

(1) Han Suyin, *Multiple Splendeur*. (Éditions Stock.)

rideau de velours bleu...) qui se sont surajoutés à la trop fameuse table rouge du banquet. C'était comme si Vilar voulait renoncer à ses découvertes passées : la nudité de la scène, telle qu'il nous avait appris à l'aimer. Le découpage de la pièce, enfin, m'a paru toujours inhabile... Sans revenir aux excès des premiers adaptateurs de Shakespeare, je crois qu'il faut retrouver l'unité de la tragédie dans son double aspect : nocturne (la tragédie de Macbeth) et diurne (la revanche de Malcolm et de Macduff).

Les éloges ayant été unanimes sur l'interprétation de *Maria Casarès*, je défendrai plus volontiers l'interprétation de Vilar qui m'a paru bien mal comprise. Tel qui veut voir en Macbeth une brute sanguinaire, oublie que ce personnage vit sous le signe de l'hallucination (les sœurs prophétiques) et du remords. En proie à une fatalité extérieure à lui, il vit dans un malaise extrême avec les démons qui le possèdent. Il ne tue qu'en tremblant. Le fantôme de ses victimes le poursuit et il essaie d'entraîner le monde entier dans sa noire connaissance de la vie... Toutes choses que le visage et le corps fiévreux de Vilar ont su nous faire comprendre.

Les quelques défaillances que j'ai déjà signalées dans la mise en scène ont permis cependant que revienne le déluge de haine qui avait failli submerger Vilar dans les débuts du T. N. P. Je prétends que le même souffle de vie que dans les autres spectacles montés par Vilar parcourait *Macbeth* le soir où je l'ai vu.

Ce sentiment de la vie ou de la mort est difficile à exprimer. Il n'est sans doute pas le même pour tous. La sensibilité est aussi bien question d'éducation, d'habitude que d'instinct. Le vrai public du T. N. P. ne s'y est pas trompé, qui a accueilli *Macbeth* avec la même ferveur que les spectacles précédents.

G. D.

En marge de la reprise de *Macbeth* au T. N. P. Yves Florenne, qui rend compte, ici, des ouvrages sur le théâtre, a repris le livre de Dussane *Maria Casarès*, publié chez Calmann-Lévy dans la collection *Masques et Visages*.

C'est un témoignage bien émouvant que celui de Mme Dussane sur Maria Casarès. Certes, le sujet *y prêtait; mais il y a aussi la manière et la matière dont ce petit livre est fait. Il est composé de tout ce qui, dans les notes quotidiennes que prend Mme Dussane, concerne la* petite Espagnole *dont celle qui fut son professeur discerna tout de suite le* jeune génie. *Oui, tout de suite, et donc beaucoup plus vite que le jury du Conservatoire qui commence par l'éliminer, puis la note :* Bien, *mais :* Pas tragédienne. *Pas tragédienne, la plus vraiment tragédienne des actrices de ce temps; je veux dire aussi : la plus tragiquement accordée à ce temps.*

Mme Dussane esquisse les grands traits d'une carrière (si l'on peut user de ce mot pour une vie dans l'art *qui ressemble si peu, précisément, à une* carrière) *qu'elle a suivie depuis ses commencements, tout au long d'une dizaine d'années. Mais encore, elle remonte jusqu'à une enfance où l'on voit la petite Maria passer à travers les barreaux de la prison de Madrid où son père, qui allait devenir ministre de la République, était alors détenu. Tous ceux qui aiment et admirent Maria Casarès aimeront aussi ce miroir amicalement tendu, et où on la voit grandir.*

YVES FLORENNE.

LUNDI 24 JANVIER

Livre nouveau. — André et Jean Brincourt : Les Œuvres et les Lumières.

ANDRÉ ET JEAN BRINCOURT : LES ŒUVRES ET LES LUMIÈRES.

Il s'agit d'un essai attachant sur l'esthétique qui se rattache au courant magistralement suivi par Gaëtan Picon dans son ouvrage *l'Écrivain et son ombre* (1).

Après une introduction assez faible sur les esthétiques des temps passés — faible, parce que trop rapide — André et Jean Brincourt examinent les trois esthétiques les plus représentatives du XXe siècle. Ils nous expliquent pourquoi ils ont choisi l'esthétique de Bergson, celle de Proust et celle de Malraux et pourquoi ils ont rejeté les autres : Berenson, Focillon et Élie Faure.

Ce choix est très valable et excellemment fondé. André et Jean Brincourt n'ont fait que mettre ces trois auteurs à la portée de tous, Ne disons pas que leur livre est une entreprise de vulgarisation, mais plutôt une tentative de systématisation en termes simples (tentative particulièrement réussie dans le cas de Malraux).

Bergson pense que l'art permet d'accéder au réel.

Proust à côté du réel, dont il fait un point de départ, recrée un autre monde, mais il donne trop de part à l'artiste, à son affectivité propre.

Malraux va plus loin et fait de l'art un monde autonome. L'artiste *fait concurrence à la vie*, on connaît la formule célèbre, l'artiste ne dépend pas de sa biographie ou il faudrait alors faire la biographie de l'artiste et non de l'homme.

André et Jean Brincourt formulent en propositions claires l'esthétique de Malraux, ils en prouvent à la fois la profonde originalité et la cohésion, malgré des emprunts faits aux autres esthétiques et l'écueil de ce style spasmodique qui saute sur les enchaînements intermédiaires. En des raccourcis fulgurants, Malraux saisit les œuvres d'art dans leur totalité, il montre chez le grand artiste l'accord de la forme et du fond, la haute valeur qu'il sert et comment le grand artiste ne fait que prolonger tous ceux qui avant lui ont interrogé l'Homme.

Une partie originale de l'essai nous dit comment les trois esthétiques de Bergson, Proust et Malraux sont expliquables par les mythes et les œuvres qui marquent leur temps. L'esthétique est toujours ainsi en retard sur les œuvres. Bergson subit l'influence du romantisme, Proust de l'impressionnisme, Malraux de la peinture et de la poésie modernes. Alors que pour Bergson l'art est séduction, qu'il est pour Proust révélateur de la vérité intemporelle de l'artiste et qu'il dépend de la qualité de sa vision, la réflexion de Malraux porte avec une lucidité obsédante sur la fraternité et sur la mort; en cette époque de guerre atomique et de collectivités puis-

(1) Éditions Gallimard.

santes Malraux regarde le monde et répond à son interrogation essentielle, par-là il subit l'emprise de l'Histoire.

Que André et Jean Brincourt étudient ensuite le style de Proust à la lumière de l'esthétique de Malraux, qu'ils analysent comment Proust imita des modèles, s'en dégagea pour intenter *son* style, voilà qui confirme jusqu'à l'évidence que tout artiste ne doit pas être limité par ses intentions. Quelque chose lui échappe qu'il n'a pu prendre à ses devanciers, qui échappera à ses successeurs à leur tour et qui ne leur servira que de ferment.

André et Jean Brincourt terminent par des vues sur le roman actuel. Nos jeunes romanciers sont plus peut-être des théoriciens que des créateurs. Ils subissent des influences, celles des événements, de la littérature américaine, du cinéma et ce n'est qu'en luttant contre elles que le roman contemporain trouvera sa forme valable. L'art est une conquête.

On le voit, ce qu'on peut reprocher à cet essai c'est une trop constante soumission à l'esthétique de Malraux. A la question : qu'est-ce que l'Esthétique? A. et J. Brincourt n'apportent pas leur réponse personnelle. Mais il est certain que si l'Esthétique est la lumière des œuvres, l'esthétique de Malraux est une des plus éblouissantes lumières de ce temps. Elle ne peut qu'allumer à son tour d'autres feux, elle est à ce titre une éternelle promesse de création. Ce livre en est une belle illustration.

(Éditions de la Table Ronde.) PAUL MARS.

P. S. — A propos de mon article sur « la Province française et les Lettres » *Toulouse*, la maison Édouard Privat m'envoie une brochure volumineuse concernant ses publications. C'est un fait que la maison Privat édite. M. Georges Hahn, son directeur littéraire, dirige plusieurs collections : *Nouvelle Recherche*, *Notes conjointes*, *Sites de France*, *la Terre et l'Homme*, *Mésopé*, collection *Universitas*, collection *M. P. E. M.* (1).

MERCREDI 26 JANVIER

PRÉSENTATION DES « DIABOLIQUES » DE GEORGES-HENRI CLOUZOT

Le dernier film de G.-H. Clouzot a été, dès sa sortie, un objet de contradiction, voire de scandale. Certains critiques y ont vu une aggravation de cette technique du viol et de la traumatisation qu'ils avaient déjà dénoncée à propos du *Salaire de la peur*. La plupart se sont refusés à considérer dans cette histoire autre chose que la mise au point la plus habile et la plus machiavélique du *suspense* policier. Quelques exégètes seulement ont osé se hasarder à voir dans *les Diaboliques* l'œuvre d'un moraliste à rebours, soucieux d'utiliser la terreur à des fins éthiques.

(1) A paraître prochainement : un volume de contes de Pierre Larroque ; un essai sur la civilisation technique par René Duchet ; les cloîtres historiés du midi dans l'art roman par M. Rey ; un essai sur le problème actuel de la peinture.

Les articles de Thomas Narcejac, sur le film que Clouzot avait adapté très librement de *Celle qui n'était plus*, témoignaient d'une estime mitigée de quelque sévérité et surtout de quelque scepticisme à l'égard des pouvoirs d'expression du cinéma. En fait, c'est là l'objection majeure de ceux qui ont été heurtés par *les Diaboliques :* l'auteur a joué la facilité et il l'a jouée de façon assez immorale, en ne se refusant aucun des moyens dont dispose le cinéma pour étouffer la résistance du spectateur et lui communiquer une sorte de délectation par jouissance de cet étouffement. A un moment où le septième art s'oriente de plus en plus vers une technique du dépouillement et de la suggestion, qui respecte la *liberté* du spectateur, *(les Vitelloni, Monsieur Hulot, le Carrosse d'or, O Kasan)* l'écriture cinématographique de Clouzot, accumulant les poncifs de l'expressionnisme allemand et la rhétorique du Grand-Guignol, a paru d'autant plus incongrue. A la limite, on pourrait même — poursuivant les adversaires du film — se demander s'il n'y a pas *mystification* (point de vue que confirmerait la dernière image). D'ailleurs, les consignes posées par le cinéaste — fermeture des portes de la salle au début du film, respect du secret de l'intrigue par la presse ou au cours des conversations privées — semblent définir une entreprise d'investissement de la conscience du public. La cruauté diabolique se réduirait alors, chez Clouzot, à cette volonté d'emprise et serait d'un tout autre ordre que la cruauté ambiguë, mais féconde, d'un Stroheim, d'un Bunuel, d'un Hitchcock.

A ce parti s'opposent ceux qui, comme Jacques Audiberti (*Cahiers du cinéma*, février 1955) voient dans *les Diaboliques* une descente en Enfer. Pour eux cet ouvrage est l'aboutissement ou plutôt le point extrême d'une investigation allant toujours plus loin, depuis *le Corbeau*, dans le domaine du Mal. Clouzot, comme Gogol et comme Dostoïevsky, mais surtout comme Barbey d'Aurevilly, dont il a tenu à prendre un titre et quelques lignes pour épigraphe, serait obsédé par la présence concrète et envoûtante des forces ténébreuses. Même si le diable n'est pas une réalité ontologique pour lui comme pour Barbey, c'est plus qu'un mythe et il a voulu nous communiquer par un style volontairement outré l'impression de ce contact maléfique. Clouzot aurait vraiment voulu, comme le grand écrivain romantique, *donner l'horreur des choses qu'il retrace.*

Clouzot semble se jouer de tous ces jugements, quand il affirme, avec détachement, avoir voulu présenter un film policier. Et cela justifierait l'attitude respectueuse, mais prudente, d'un grand nombre de journalistes, qui louent dans *les Diaboliques* un admirable travail d'horlogerie, accompli dans un genre mineur. Reste à savoir si Clouzot dit bien ce qu'il pense et si une anecdote policière méritait tant de soins. D'ailleurs, réduire le film à de si modestes proportions, n'est-ce pas pour certains de nos confrères un réflexe de sécurité, le besoin de se rassurer? Mais Clouzot n'a-t-il pas voulu plutôt nous donner des sommeils agités en peuplant nos nuits de cauchemars vrais? Fait-il autre chose depuis douze ans? peut-on isoler *les Diaboliques* du *Corbeau* et de *Manon?* Dans cet univers en expansion qu'est l'activité créatrice d'un metteur en scène, tout film est le moment d'une vocation. Peut-être est-ce dans dix ans seulement que nous pourrons comprendre quelle a été la place d'une telle œuvre dans la carrière de cet homme singulier, dont le regard semble obstinément tourné du côté des abîmes.

HENRI AGEL.

Notre collaborateur Henri Agel vient de publier un ouvrage de synthèse, *le Cinéma* (1), qui traite des moyens d'expression caractéristiques du cinéma au cours de ce demi-siècle. Cet ouvrage est l'occasion pour Claude Elsen de remettre en question quelques-unes des vérités sur le *septième art*.

Il se peut, il est même probable que le cinéma soit, par sa nature même et par ses conditions d'existence, un art condamné. Si, pour s'exprimer, l'écrivain, le peintre, le musicien n'ont besoin que de matériaux très simples, il faut à l'auteur de films des crédits énormes, un matériel considérable, le concours de dizaines, voire de centaines de collaborateurs. Ce n'est pas tout : il sait d'avance, et ceux qui financent son entreprise le savent au moins autant que lui, que son œuvre ne vivra qu'à condition de plaire à des centaines de milliers de spectateurs — et que, même dans ce cas, sa carrière sera brève : dans dix ans peut-être, en mettant les choses au mieux, elle ne vivra plus que dans le souvenir de ceux qui l'auront aimée. Comment attendre de beaucoup — et notamment des hommes d'argent dont dépend l'existence même de cette œuvre — qu'ils consacrent ou sacrifient à cette entreprise sans lendemain les soins, les efforts, le talent et les sommes considérables qu'elle exige? Aussi bien, quand on y pense, apparaît-il déjà comme une espèce de miracle que le cinéma ne soit pas toujours, ne soit pas uniquement l'industrie de luxe et le divertissement de bas étage qu'il est le plus souvent.

Eût-il pu en être autrement? Non, dit le pessimiste : un art, un moyen d'expression qui, pour vivre, réclame une telle mobilisation de moyens financiers et techniques, l'assiduité d'une « clientèle » se chiffrant par millions de spectateurs, ne saurait imposer son existence. A quoi l'optimiste rétorque : le fait que durant près d'un demi-siècle le cinéma ait réussi à être *aussi*, à être *parfois* un art et un moyen d'expression authentiques montre que ces obstacles pouvaient être surmontés. Il y eût fallu, il eût peut-être suffi que les foules auxquelles il s'adressait, fussent éclairées. Car le fait est — et je crois que tout le monde s'accordera sur ce point — que sur cent spectateurs de cinéma, il n'en est peut-être pas plus de cinq qui aient une connaissance, fût-elle rudimentaire, de cette nature, de ces possibilités, des fondements de l'art, du style, du langage cinématographiques. Où l'auraient-ils acquise? Qui la leur aurait donnée? J'entends bien qu'il n'est pas indispensable d'être écrivain pour aimer Proust, musicien pour aimer Mozart. Pourtant, il est rare que l'amateur de littérature, de musique, de peinture n'ait pas une connaissance au moins rudimentaire des règles et des lois du langage littéraire, musical ou pictural, cette connaissance faisant partie d'une culture générale nullement exceptionnelle. Par contre, une notion même fragmentaire, même superficielle, de la grammaire, de la syntaxe et du style cinématographiques est la chose au monde la moins répandue.

Ce long préambule pour dire tout le bien qu'il faut penser du livre d'Henri Agel, *le Cinéma*. Il ne s'agit ni d'une histoire du septième art, ni d'un rébarbatif traité « technique », mais, pour reprendre le titre d'un de ses chapitres, d'une véritable *Initiation au cinéma*, aussi complète et méticuleuse qu'intelligente et captivante, et que l'on pourrait diviser en trois parties : dans la première, Henri Agel analyse le rôle social du cinéma, les rapports du public avec le septième art, les conditions d'existence de celui-ci ; dans la seconde — la plus développée — il étudie tous les aspects du *langage du film*, et ces quelque deux cents pages, nourries de nombreux exemples, de

(1) Henri AGEL, *le Cinéma*. (Éditions Casterman.)

références multiples aux œuvres marquantes de l'écran, constituent une authentique et vivante esthétique du cinéma, sans rien de théorique ou d'abscons ; enfin, dans une troisième partie d'un intérêt moins général, l'auteur suggère les bases et les moyens d'une initiation scolaire au cinéma et en propose quelques exemples. Le profane et même l'amateur éclairé liront ce livre avec autant de fruit que d'agrément. Ils y apprendront beaucoup de choses touchant ce *langage du film* dont nous disions plus haut que la connaissance véritable est la chose au monde la moins répandue. Ils y apprendront aussi que le cinéma peut être et est parfois tout autre chose qu'un simple délassement pour fins de soirées, qu'un film n'est pas fait seulement pour être vu et subi, mais aussi pour être revu, médité, « ruminé » (c'est un des leitmotiv favoris d'Henri Agel, et l'on ne saurait trop insister là-dessus avec lui).

... Après quoi, le lecteur saura peut-être mieux discerner ce qui distingue des films tels que *les Diaboliques* de H.-G. Clouzot ou *On the Waterfront (Sur les quais)* d'Elia Kazan d'ouvrages *à succès*, mais qui ne doivent en rien ce succès à leurs qualités proprement cinématographiques. Car enfin, sans discuter l'agrément que beaucoup peuvent prendre au spectacle de bandes telles que *le Rouge et le Noir*, *Si Versailles m'était conté*, *le Blé en herbe*, *Vacances romaines*, *Pain, amour et fantaisie*, etc., on peut dire que ces ouvrages sans style véritable, sans originalité réelle, ne sont au cinéma rien de plus que ce que sont à la littérature maints romans « d'usage courant ». La chose ne tient pas, pour l'essentiel, à leur sujet : celui des *Diaboliques* est celui d'un bon roman *policier*, celui de *On the Waterfront* aurait pu inspirer un roman *noir* comme il y en a cent. Mais — et tout est là — ces films attestent avant tout une exceptionnelle maîtrise du langage cinématographique, de sa spécificité, de ce qui en fait (parfois) un mode d'expression et de suggestion absolument distinct de tous les autres — ainsi qu'Henri Agel le montre excellemment à propos d'autres films plus anciens.

Cela est particulièrement évident dans le cas des *Diaboliques*, ne serait-ce que parce que Clouzot est probablement, en France, depuis deux ou trois lustres, l'auteur de films le plus conscient des règles, des exigences et des possibilités du langage dont il a choisi d'user. A cet égard, il vient assez loin en tête du maigre peloton des cinéastes français dignes d'attention. On peut disputer la question de savoir si *les Diaboliques* sont à ce jour son chef-d'œuvre (pour ma part, je continue de leur préférer *le Corbeau*, d'une *noirceur* peut-être plus profonde, en dépit des apparences, et sans doute moins gratuite), mais il me semble évident qu'il s'agit là du meilleur film français qu'on ait vu depuis bien longtemps.

CLAUDE ELSEN.

JEUDI 27 JANVIER

PRÉSENTATION DE « VOLPONE » DE STEFAN ZWEIG ET JULES ROMAINS, D'APRÈS BEN JONSON. MISE EN SCÈNE DE J.-L. BARRAULT (D'après celle de Charles Dullin). THÉATRE MARIGNY.

A quinze ans, je rêvais sur un album de théâtre où les représentations de *Volpone* occupaient une place privilégiée. La composition de Dullin, les décors de Barsacq — qu'a-t-il fait de mieux? — m'enivraient. Après cela, il y eut un film qui sentait trop le théâtre pour être un bon film, mais enfin Harry Baur, Jouvet, Ledoux, Dullin, ce n'était pas rien... Ensuite, il y eut, mêlé à la légende de Barrault — transmise avant la guerre par ses compa-

gnons de chez Dullin, — l'histoire de ce lit où Barrault pouvait dormir...

Barrault a voulu vivre sa légende, retrouver après plus de vingt ans la tête de l'acteur qui jouait Corbaccio — et non pas la tête de Dullin, comme on l'a dit, — retrouver Dullin lui-même, sa jeunesse... Mais il n'a pas retrouvé sa liberté. Le texte de Jules Romains a vieilli. La connaissance de plus en plus grande des élisabéthains, le goût de Molière et, tout ensemble, de Claudel, Audiberti et Ghelderode nous ont appris la vigueur du langage au théâtre. Rien, dans le style de Jules Romains, ne nous fait part de cette vigueur, de cette jeunesse qui sonne encore haut et vif.

Reconstituée, la mise en scène elle-même s'est ralentie. Ledoux a voulu jouer tout en nuances un rôle où il a réussi à se rendre invisible. Sous la bosse, le crâne et le nez de Corbaccio, Barrault essayait de ranimer tout cela, soufflant sur ce feu éteint, mais qui ne prenait plus.

Comme *la Machine infernale*, *Volpone* et les décors de Barsacq ont sans doute place à la Comédie-Française qui est là pour défendre l'histoire du théâtre — et pas seulement du théâtre de boulevard. Barrault a mieux à faire. Lorsque Dullin, sur la fin de ses jours, reprenait une œuvre jouée vingt ans auparavant, c'était une œuvre qu'il avait créée. Pour Barrault il y avait d'autres élisabéthains à monter : cet Arden de Feversham qu'il nous promet depuis si longtemps. Et s'il tenait à une reprise, pourquoi pas cette *Numance* qu'il nous a lue l'année dernière de si extraordinaire façon? Pour son prochain spectacle, il nous annonce *Intermezzo*, et pourquoi pas *Judith*, la seule pièce méconnue de Giraudoux? Le moment est pourtant venu de faire face à l'offensive des pièces à succès américano-boulevardières que l'on nous annonce à grand renfort publicitaire. Mais il faut pour cela que le vrai théâtre donne des preuves de sa force créatrice.

G. D.

JEUDI 3 FÉVRIER

Livre nouveau. — Nancy Mitford : Madame de Pompadour.

NANCY MITFORD : MADAME DE POMPADOUR (Traduit de l'anglais par R. Chalupt.)

A vrai dire, au moment d'ouvrir le livre, le lecteur est saisi d'une légère inquiétude : le rose tendre de la couverture, les caractères du titre, le portrait de la Marquise, tout laisse prévoir quelque contribution à la « petite histoire », où le roman aurait le pas sur le vrai, le sentimental sur l'authentique, le pittoresque et le piquant sur le sort d'un peuple ou d'une civilisation. Il n'en est rien. C'est bien un livre *historique :* strict, précis, exact. Certes, de graves lacunes le parsèment, difficilement évitables d'ailleurs dans le cadre d'une biographie. Le règne de Louis XV, l'époque même de Louis XV y apparaissent parfois dangereusement simplifiés. Mais enfin, l'on est heureux de rencontrer le *vrai* visage de Mme de Pompadour, charmante et fine, mais aussi majestueuse, et le *vrai* visage de son royal amant, sur qui l'on a accumulé tant de sottises. Ce qui ne veut pas dire d'ailleurs que ce portrait soit exagérément flatté : il est seulement équitable. L'auteur, bien que femme, ne laisse jamais envahir par le charme de son héroïne. Mme de Pompadour est jugée, lorsqu'il le faut, avec la sévérité qui convient. *Pour elle comme pour la plupart*

des femmes, la politique était une question de personnes. Cette simple remarque explique bien des choses. Pour Anne d'Autriche aussi, peut-être, la politique avait été une question de personnes; mais la « personne » se trouva être Mazarin. La Pompadour ne s'enticha jamais que de l'abbé de Bernis et ne trouva sur son chemin que le maréchal de Richelieu.

Vers la fin du livre, une amère désillusion nous saisit devant ce XVIIIe siècle si décevant, où toutes les possibilités étaient offertes, et où rien n'a été tenu. S'il est vrai que le fameux *Après moi le déluge* n'a jamais été prononcé, on pourrait du moins le faire dire par l'époque tout entière : on n'a jamais tant gaspillé de forces vives. Non que les hommes aient été plus mauvais, ni même plus insouciants en ce temps qu'en un autre : c'est *l'impuissance* qui frappe en eux, cette impuissance qui vient de ce que les cadres dans lesquels s'exerce l'activité humaine ne sont plus valables. Quand un cadre craque, les hommes ne peuvent plus rien.

Pauvre Pompadour, si exquise et si déplorable, pauvre roi, si humain (et c'est bien le plus gros défaut que puisse avoir un roi, de n'être qu'humain), pauvre époque si charmante et si consternante...

(Éditions Amiot Dumont.) PHILIPPE BEAUSSANT.

VENDREDI 4 FÉVRIER

VERNISSAGE, CHEZ DROUANT-DAVID, DE L'EXPOSITION « HORREUR DE LA GUERRE » DE BERNARD BUFFET

Jamais Bernard Buffet n'était encore parvenu à un tel accord entre ses moyens et sa vision. D'où l'impression d'écrasement que l'on ressent devant ces trois compositions monumentales (1) : il ne faut pas chercher ici la pitié d'un Callot, ou du Goya des *Désastres*, ni la révolte d'un Daumier ou d'un Picasso, mais l'horreur intemporelle de notre condition, mise à nu par un observateur d'autant plus cruel qu'il se refuse à l'émotion. Ce ciel qui passe du rouge de la forge au jaune soufre, ce génie de la guerre qui ressemble à un enfant monstrueux, ces têtes coupées qui fleurissent au bout des branches, sur l'horizon doré d'une calme petite ville italienne semblent appartenir à un autre monde que le nôtre, et ses bourreaux ne sont que des meurtriers anonymes.

Il n'y a pas tant d'années que, dans une librairie de la rive gauche, l'adolescent Buffet, surgissant au milieu d'une peinture heureuse, fit entendre sa plainte maigre et déchirante. On allait guetter alors, dans la chambre sale des Batignolles, l'ombre d'un nouveau Modigliani. Il n'y a pas si longtemps que j'écrivais, pour le défendre, une lettre, un peu vive au directeur d'une de nos grandes revues, qui l'accusait d'un « procédé contre nature ». Aujourd'hui Buffet roule en Buick, et le préfet de police vient à ses expositions. Peu importe : il n'en reste pas moins, au même titre que le Sartre de *la Nausée*, que le Camus de *la Peste*, le chantre impitoyable de notre malédiction. Pourra-t-il tenir longtemps ce registre si grave? Ne risque-t-il pas de faire naître en peinture la même convention qui suivit, en littérature, le succès d'un Sartre? Qu'il permette à qui n'a jamais douté de son génie de lui poser seulement cette question.

PIERRE DE BOISDEFFRE.

JEAN COCTEAU

J'ai connu Cocteau quand j'avais quinze ans.

Il était déjà célèbre.

Mais je ne pensais pas qu'il serait académicien.

Lui non plus.

Pourtant je me suis réjoui de son élection. Et il me semble que ce contentement fut général.

L'énorme place qu'il tient dans nos vies depuis un demi-siècle, il convenait, il fallait qu'elle fut consacrée.

Je me rappelle le pneumatique qu'il m'envoya pour me faire entendre — au double sens de ce mot — le *Sacre du printemps*.

Et comment il me fit regarder les décors de *Parade*.

Mais ce qu'il a fait pour tant d'autres, personne ne l'a fait pour lui. Et non, je pense, par mauvaise volonté, mais, tout simplement, par manque de talent.

Ce déconcertant mélange de Voltaire et de Chopin, lui seul aurait pu empêcher qu'il ne soit méconnu, sinon inconnu.

Sa personne a masqué son œuvre.

On a admiré, photographié, ses mains.

On n'a pas vu le sang sur ses doigts, écorchés par le travail.

Un jour pourtant, il m'a montré ses doigts crevassés, parce qu'il avait beaucoup peint, sur des murs, et peint avec les doigts, sans pinceaux.

Cet hiver encore, comme j'étais malade et dormais peu, j'ai relu *les Enfants terribles;* j'ai vu qu'ils n'avaient pas une ride. J'ai relu *la Difficulté d'être* et j'ai vu que ce livre se plaçait tout naturellement sur le rayon des grands essayistes français. Pendant la guerre, j'avais relu *la Fin du Potomack*, étonné que ce petit volume, si intime, ait gardé toute sa fraîcheur.

Sa gentillesse a fait qu'on l'a toujours abordé comme s'il n'avait aucun travail urgent — lui qui a tant travaillé.

Certes, il semble injuste qu'ayant vu — avec une si constante infaillibilité — le sang aux doigts des autres (il a parlé à Proust, encore refusé par les éditeurs, comme il eut parlé à Balzac ; a traité Radiguet enfant comme il eut traité Nerval) on ait si peu remarqué le sien, qui a sans cesse rougi son papier.

Peut-être est-ce mieux ainsi. Consubstantiel à son temps et par lui-même, peut-être est-ce ainsi qu'on charme la Postérité. Cette postérité à laquelle il ne croit pas, et qui sans doute croira en lui.

EMMANUEL BERL.

« RÉVOLUTION DU GOUT »

On raconte volontiers l'histoire de la charmante fillette que son père, un de nos confrères bien connus, a pourvue d'une éducation très moderne. A douze ans, elle fait de la peinture, abstraite naturellement, car il lui eût paru ridicule et humiliant d'apprendre à peindre ou même à dessiner. Récemment, on la conduisit au Musée du Louvre. Et devant l'ancien Salon Carré, on lui demanda : Qu'en penses-tu?

— Peuh ! dit-elle, c'est de la peinture de fous.

Personnellement, je connais un garçon, également fils d'un écrivain qui s'illustra dans l'érudition et la critique. Bien qu'il n'ait pu réussir au baccalauréat, il connaît assez bien la littérature de ce temps, mais il m'a un jour, avoué qu'il ne pouvait lire les Contes de Voltaire : « Parce que c'est trop mal écrit », spécifie-t-il.

Il est sincère, n'en doutez pas. Et nul ne songerait à récuser son jugement, fondé sur une opinion respectable, puisque subjective. Il n'y a que des vérités personnelles, surtout en matière d'esthétique. Mais ce n'est pas sur un ou deux cas exceptionnels, peut être aberrants, que nous voudrions réfléchir : bien plutôt sur les changements soudains de l'esprit public, qui creusent entre les générations (si tant est que ce mot signifie quelque chose) des abîmes d'indifférence, d'ignorance ou d'hostilité.

Nous avons vécu assez longtemps et dans des périodes de l'histoire assez diverses pour témoigner de ces « révolutions du goût ». La formule remonte à Ximénès Doudan, ce bourgeois philippard qui fut précepteur chez les Broglie et qui, fort peu doué de sympathie pour les grands écrivains de son siècle — il a parlé d'eux en véritable philistin — n'en a pas moins professé, le premier sans doute, un grand relativisme à l'égard du Beau, du Sublime et la foi du progrès perpétuel dans les lettres. M. Taine n'a fait que reprendre la plupart de ses thèses. Depuis cent ans elles sont devenues toutes naturelles. Chacun de nous au fond, est persuadé que les ouvrages de l'esprit se perfectionnent à mesure que le temps passe.

Même, si cette idée philosophique ne s'imposait pas, la pratique des modernes nous offrirait en général plus de charmes que celle des anciens ou des classiques. Nous avons rompu avec la tradition des humoristes, laquelle faisait d'eux, avouons-le, des êtres semblables à certains damnés de Dante, dont la tête est tournée en arrière et qui avancent à l'aveuglette dans le sens

opposé à leur visage. Jadis, mettons jusqu'au XVIIIe siècle, l'éducation gardait un tel empire sur les âmes qu'on n'osait guère douter de la supériorité des anciens, et de la décadence continuelle des lettres et des arts au sortir de l'âge d'or, ou du règne de Saturne. On respectait en principe, les Grecs et les Latins au point que Ronsard eût été fier de se voir comparer à Ovide, et que même Voltaire eût accepté d'être égalé à Quinte-Curce (dont on se demande s'il a jamais existé).

Ne soyons pas dupes, à cet égard, de la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes où s'illustrèrent, au Grand Siècle, Fontenelle et Perrault : c'était une polémique de boulevard, une campagne de mondains frivoles pour narguer les pédants, ou, pis encore à nos yeux, une secrète offensive des intellectuels cartésiens contre les dévots. On en connait assez les dessous pour comprendre que rien là-dedans ne préfigurait la révolution romantique. Les « modernistes » sous Louis XIV, étaient au fond plus réactionnaires, ou moins libéraux, que les humanistes traditionnels ; si on les eût laissé faire, ils auraient réduit la littérature à l'amusement des salons. Passons donc l'éponge sur cette petite crise et voyons ce qu'est devenue, trois cents ans plus tard, l'humeur générale du public lettré, ou du public lisant...

Pour mesurer la rapidité du changement, il faudrait consulter les critiques en place, d'il y a cent ans ou soixante. Vérifier ce que certaines gens écrivaient de Balzac vers 1840, ou ce que Jules Lemaître, esprit fort délié, voire Anatole France (qui finit déguisé en révolutionnaire) sur les symbolistes... Pour ces honnêtes gens, les signes funestes se multipliaient dans un ciel très noir. Bientôt l'Altlantide littéraire allait sombrer sous les eaux, et après M. Mallarmé, après M. Verlaine, après cette invasion de barbares, dernière poussée d'une littérature finissante, il n'y aura rien, plus rien... » Je recopie ici la fin d'un article recueilli dans les *Contemporains*, où, d'autre part, se trouvent hissés sur le pavois Sully-Prudhomme et Joséphin Soulny, Henry Rabusson et Jules de Glouvet... Ne sourions pas trop vite de ces injustices. La perspective des critiques est toujours faussée par des convenances, des amitiés, et, à défaut d'ignobles ambitions, pour l'obligation de dîner en ville. A une époque moins archaïque, il nous souvient d'avoir rompu des lances contre feu Victor Géraud qui, en toute bonne foi, déclarait que la littérature d'entre-deux guerres se situait à cent coudées au-dessous de celle qu'il avait vue fleurir avant 1914. Ce disciple de Brunetière était né en 1868, il avait donc fixé ses positions avant la quarantaine ; quand il est mort, voici deux ans à peine, il avait eu le temps d'assister à une nouvelle catastrophe dans les mœurs et les opinions, à une subversion totale des valeurs.

C'est que la première cause de ces révolutions du goût réside peut-être dans des circonstances sociales ou politiques. Chaque génération, ou presque, risque de se trouver coupée de la précédente par une sorte de secousse sismique. Et elle a de fort bonnes raisons de trouver que les soucis, les inquiétudes des aînés sont devenus bien fades à son palais : leur assurance, leur euphorie

encore plus ; on leur en voudrait plutôt de ce plat bonheur qu'on leur suppose ; une jalousie inconsciente se tourne souvent en dédain. De toute façon, certaine tendance naturelle se trouve renforcée par les catastrophes de l'histoire. Quelle tendance? celle qu'on apporte toujours à s'assurer les héritages par assassinat ou à ne payer les dettes qu'à contrecœur, par avarice et par ingratitude.

Une seconde raison de cette discontinuité dans le goût, est encore plus excusable. Elle se nomme l'ignorance, défaut ingénu. L'ignorance s'impose dans le temps à mesure que la connaissance s'étend dans l'espace. En termes grossiers, disons que, lorsqu'une inflation effrénée sévit dans la production littéraire, il est permis, il est même obligatoire de ne connaître que les auteurs du dernier lustre, voire les livres de la dernière saison. Si nos aïeux avaient subi le régime des prix littéraires, des *best sellers*, des cent éditeurs sur la place, des dix mille gens de lettres à Paris, ils auraient eu moins de loisirs et de présence d'esprit pour ressasser Boèce, Le Tasse ou Virgile. La mémoire étant par essence une faculté qui oublie, nous ne pouvons survivre dans le présent qu'en émergeant du passé, que dis-je? en faisant couler à pic toutes les épaves qui flottaient encore autour de nous. Soyons justes : les érudits, les humanistes se trouvent dès aujourd'hui dans la situation d'émigrés boudeurs, de fossiles ; car ils ont choisi l'ignorance de leurs contemporains par reconvention, les contemporains ont choisi l'ignorance de leurs aînés. J'ai connu un vieil historien de l'art qui déjà sur l'âge, sentit vivement son insuffisance en matière de lettres modernes : il se résigna à des sondages ; il lut un livre de chaque auteur célèbre. Et ainsi, ayant dépouillé au hasard, *Han d'Islande, Armance, Notre cœur, Madeleine Férat, Honorine, la Petite Paroisse*, etc... il fut persuadé de connaître les grands romans du dernier siècle. Quiconque à présent appliquerait le même système aboutirait au même résultat cocasse.

La troisième raison est pédagogique. Au fond ce sont les réformes de l'enseignement qui ont changé la carte du champ de bataille. Et peut-être celle de 1902 plus que toute autre. La prééminence de la culture classique, déjà difficile à soutenir théoriquement dans la société moderne, a été pratiquement détruite. La plupart des lettrés, voire des écrivains, ne sont littéralement plus, au milieu de notre siècle, de la même race intellectuelle que leurs homologues d'il y a cent ans. Il serait même amusant de secouer les notables, gens de plume qui aujourd'hui sortent du cycle qu'on appelait pénombre, et pour qui Cicéron et Sénèque sont des fantômes comme les auteurs de Gilgamesh ou du Mahâbarata. La culture des anciens bacheliers n'était sans doute guère plus profonde, mais ce qui a disparu, c'est le vernis même qui faisait illusion sur une couche épaisse de conformisme ou de niaiserie. La plupart, pour ne point dire la totalité des jeunes gens apportent aux lettres un esprit vierge et disponible, la fameuse « table rase ». En soi, cette vacuité est excellente. Mais on avouera qu'elle ne favorise pas la transmission d'une orthodoxie.

Et puis, pourquoi le cacher aussi? l'univers s'est élargi ; la

clientèle de la littérature se trouve répandue sur plusieurs nations à la fois, avec cette réserve que les guerres, chaudes ou froides, la partagent encore en factions spirituelles, en secteurs géographiques. De toute façon, la France n'est plus au centre du Monde, ni sa langue ni ses auteurs. Le flambeau a passé, ou passera à d'autres peuples, qui ne sont jamais fils de Rome, et pour qui le classicisme est mort, s'il a vécu. Il nous souvient que le bon Lucien Descaves, il y a vingt ans à peine, trouvait scandaleux l'importation de tant de livres traduits : par définition ceux-ci lui paraissaient de la camelote. A présent, que dirait-il devant l'hégémonie des auteurs américains? Un professeur de Sorbonne bien connu, qui a tenu à rendre ses enfants bilingues, nous disait naguère que pour la littéraure nationale, c'est une catastrophe : les ouvrages anglo-saxons chassent peu à peu à son propre foyer, tous les volumes français. Voilà un cas-limite, dont il n'y a pas à tirer de graves prophéties, mais dans la plupart des cas, on ne saurait nier que les lecteurs se sentent aujourd'hui citoyens du monde avant de s'éprendre de leur petit promontoire européen, où leurs pères vivaient si à l'aise. La civilisation générale a donc changé de structure, et de ce changement, c'est celle qui nous était propre, où nous étions souverains, qui a fait les frais.

Les pontifes de la fin de siècle n'avaient pas tort de penser qu'ils assistaient à la fin d'un monde ; mais tort de ne point prévoir qu'une ère nouvelle en naîtrait aussitôt. Eux qu'épouvantait la petite équipe du *Mercure de France*, ils n'auraient pu deviner par avance l'importance sociale de la N. R. F., les obsèques nationales d'un Paul Claudel, la célébration officielle d'un centenaire de Rimbaud, Jean Cocteau sous la Coupole, les thèses universitaires accumulées sur des poètes maudits, des romanciers bardaches, des hors-la-loi et des immoralistes... S'ils revenaient, ils croiraient à une victoire de l'anarchie. Toutes les révolutions offrent d'abord cet aspect. Elles se terminent toujours par un régime autoritaire, par le triomphe intolérant d'un nouvel ordre. Dieu nous en veuille préserver pendant au moins, quelques années encore ! Sans quoi, n'ayant fait que changer de maîtres, nous regretterions les anciens...

ANDRÉ THÉRIVE.

L'ensemble du sommaire, pour ce numéro 88 de *la Table Ronde*, étant consacré à *la vie et l'œuvre de Paul Claudel*, nous avons du reporter au nº 89 la publication de la fin de *Léonora ou les dangers de la vertu* de Marcel Jouhandeau. Au sommaire de mai, entre autres, nous publierons, une suite d'autoportraits et de journaux intimes : Alain, Berenson, Charles Du Bos, Montherlant, Marguerite Yourcenar et une étude de Thomas Mann sur Tchékov.

L'Administrateur : Maurice BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1955. 66274.